

María del Amor
Rodríguez Miranda

José Antonio
Peinado Guzmán

(coords.)

EL BARROCO: UNIVERSO DE EXPERIENCIAS

Edita:
Asociación "Hurtado Izquierdo"

Córdoba
2017

María del Amor
Rodríguez Miranda
y
José Antonio
Peinado Guzmán
(Coords.)

EL BARROCO: UNIVERSO DE EXPERIENCIAS

Edita:
Asociación "Hurtado Izquierdo"
Córdoba
2017

María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán

(Coords.)

El Barroco: Universo de Experiencias

Edita: Asociación "Hurtado Izquierdo"

ISBN: 978-84-617-8397-7

Depósito Legal: CO 279-2017

Edita: Asociación "Hurtado Izquierdo"

Colabora: Área de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Córdoba

Maquetación: María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán

Foto de la portada: Composición realizada a partir de la pintura mural La Virgen, San Felipe y Santiago, de Antonio del Castillo, Catedral de Córdoba, h. 1660 y panel decorativo de la iglesia de la Misericordia (Granada).

Autor de la fotografía: Asociación "Hurtado Izquierdo" e Isaac Palomino Ruiz

Diseño de la portada: Isaac Palomino Ruiz

ÍNDICE

PRÓLOGO

Esta nueva publicación de la Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", ***El Barroco: Universo de experiencias*** se presenta como un conjunto de trabajos, cuyos autores son, tanto jóvenes promesas investigadoras, como otros ya consagrados. Abarca campos tan interesantes como el mecenazgo patrimonial, los múltiples campos que constituyen la Historia del Arte –como son la arquitectura, la escultura, la retablística, la pintura, la orfebrería, los muebles…-, pasando por la literatura, las fiestas o, incluso, la música. Pero siempre manteniendo un eje común: la etapa del Barroco.

Se amplían fronteras y se da conocimiento de las diferentes corrientes científicas que se están desarrollando en otros países, tanto hispanohablantes como de otras lenguas. Llegando así a presentar aspectos desconocidos y hasta ahora inéditos, tanto de España como de otros países, Brasil, Portugal, Italia, México o Francia. Los estudios de nuestra geografía nos llegan desde la mayoría de las provincias españolas: A Coruña, Asturias, Barcelona, Burgos, Cádiz, Ciudad Real, Córdoba, Granada, León, Madrid, Málaga, Murcia, Navarra, Pontevedra, Salamanca y Sevilla.

Esta obra se halla dividida en cinco grandes apartados. En el primero de ellos, titulado *Estudiando el Barroco*, se podrán consultar textos cuyo tema principal está relacionado con el mecenazgo y la historia general de la época: la Santa Escuela de Cristo o Gregorio Eugenio de Espínola en Granada, los legados de Margarita de Austria en Barcelona, el arzobispo Pedro Carrillo de Acuña en Salamanca o el de María de Zúñiga y Avellaneda; así como los estudios sobre la parroquia de San Sebastián Mártir de Marchena o las Caballerizas Reales de Córdoba; y otros versados en la Contrarreforma en Córdoba o el legado de los patronatos en Lucena (Córdoba), completan este apartado.

El segundo, *Las Ciudades*, se centra en estudios de arquitectura y urbanismo, como el palacio Bertemati de Jerez de la Frontera, el Santuario de Nossa Senhora de Aires y las construcciones de la Congregación de la Misión en Barcelona; además de acercarnos a la figura del arquitecto brasileño Antonio Francisco Lisboa y a la interpretación de la obra *Orden Español de Arquitectura*.

Será el tercer capítulo el más largo y extenso de ellos, ya que se extienden sus tratados desde la escultura y la pintura hasta la retablística o la yesería. Entre los trabajos sobre escultura, la obra de Stefano Frugoni o la de Bartholomeu Guimarães, el claustro de San Marcos de León, la ornamentación en las portadas y la iconografía de San Juan Bautista. Mientras que la pintura muestra títulos sobre las fiestas barrocas en pintura, los bodegones o la imagen costumbrista de la época, las figuras de Jacopo Tintoretto en Madrid, Pablo de Céspedes, Juan de Sevilla, Atanasio Bocanegra, o la influencia de maestros consagrados en determinados ámbitos. El retablo también presentará magníficos artículos, tanto brasileños, como portugueses o españoles.

El cuarto capítulo, *La búsqueda del detalle*, y el quinto, *La transmisión de los sentidos*, se ocuparán de otro tipo de aspectos, que, aunque menores en cuantía, son igualmente importantes y merecen tener su propia sección dentro de esta magna obra recopilatoria del ámbito artístico barroco. Son tesis relacionadas con la platería, la literatura, la música, las fiestas y los cultos de la época.

Es necesario, para finalizar este prólogo, mostrar la inmensa gratitud que La Asociación "Hurtado Izquierdo" quiere manifestar a todos los autores, que han contribuido con sus valiosas aportaciones. Sin ellas, este libro no habría sido posible. Además de manifestar sus agradecimientos a las entidades públicas que han colaborado, de una u otra manera, para que podamos disfrutar de este volumen.

María del Amor Rodríguez Miranda

Coordinadora



I

ESTUDIANDO EL BARROCO

CUANDO LA RELIGIOSIDAD POPULAR SE IMPONE A LA NORMA: PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y MECENAZGO EN LA SANTA ESCUELA DE CRISTO A TRAVÉS DE SUS FUNDACIONES GRANADINAS

José Antonio Díaz Gómez
Universidad de Granada

RESUMEN: La Santa Escuela de Cristo, pese a haber sido una de las pocas instituciones religiosas genuinamente españolas, así como la más influyente y difundida por todo el territorio de la Corona, ha llegado a nuestros días como una gran desconocida. Los estudios relativos tanto a su historia como a las connotaciones patrimoniales que la caracterizaron se caracterizan por su escasez y limitación de fuentes. Por ello, el presente trabajo pretende abordar de forma generalizada, los principales hitos entre los que discurrió el fugaz devenir de la Santa Escuela en la actual provincia de Granada.
PALABRAS CLAVE: Escuela de Cristo, Oratorios, Contrarreforma, Provincia de Granada, Barroco, Patrimonio histórico.

ABSTRACT: The Holy School of Christ was a genuinely Spanish religious institution, as well as the most influential and widespread throughout the Kingdom. However, it has reached today as a great unknown. Studies dealing with the peculiarities of its history and heritage are rare and have few documentary sources. Therefore, this paper aims to analyze generally the main foundations of the Holy School in the current Province of Granada.
KEYWORDS: School of Christ, Oratories, Counter-Reformation, Province of Granada, Baroque Period, Historical heritage.

CONSIDERACIONES PREVIAS

En la última década, la Escuela de la Natividad de la ciudad de Sevilla[1], que no es sino una de las pocas fundaciones de la Santa Escuela de Cristo que a día de hoy siguen activas, ha suscitado dentro del ámbito andaluz un elevado interés por conocer y recuperar en cierto modo todo aquello que debió ser esta relevante institución del pasado. Esta tentativa viene promovida desde el mismo ámbito de las hermandades y cofradías de Semana Santa en que Sevilla es considerada *per se* como asentadora de cánones y modelo a imitar. Tanto es así que, la deriva a que muchas de las Escuelas de Cristo españolas se abandonaron, como congregaciones penitenciales de carácter público a partir de mediados del siglo XVIII, es el elemento responsable que ha hecho de esta Escuela hispalense una cofradía de penitencia más, aunque con sus propias peculiaridades, y que los estudios llevados a cabo desde Andalucía den por sentada la idiosincrasia cofrade de la Santa Escuela de Cristo. Sin embargo, a nivel patrimonial y pietista, la actual Escuela de la Natividad se aleja con notable distancia de las premisas sobre las que fue fundada, así como de lo que en realidad fueron la inmensa mayoría de las Escuelas (Fig.1).

En la actualidad, junto con la sevillana ya expresada, han conseguido mantenerse operativas otras seis Escuelas asentadas en Madrid, Dosbarrios (Toledo), Laguardia (Álava), Orduña (Vizcaya), Tíjola (Almería) y Puebla de Don Fadrique (Granada). Salvo en la capital del Reino, donde esta institución aún ejerce con discreción el papel de Escuela Madre, en el resto de los municipios citados se mantiene gracias a la fascinación que despierta su papel como continuadora de vetustas tradiciones de la Semana Santa local, con el mismo funcionamiento que una hermandad al uso. Con todo, dichas seis corporaciones, conservan un cierto sentido de suma austeridad en sus praxis y patrimonios en que sí puede contemplarse aún, salvando todas las distancias, la esencia primera de la Santa Escuela.

Así las cosas, es posible afirmar que, pese a haber sido una de las congregaciones religiosas más pujantes y prestigiosas de la Edad Moderna, especialmente entre las capas nobles de la sociedad española, ha llegado a la

[1] DE LA CAMPA CARMONA, R. "La institución de la Escuela de Cristo. La del Espíritu Santo en Sevilla", en: *Andalucía Moderna. Actas del III Congreso de Historia de Andalucía,* Tomo III, Córdoba, CajaSur, 2003, pp. 61-73.

contemporaneidad como una gran desconocida. La Santa Escuela de Cristo estuvo presente en la práctica totalidad de cuantas villas conformaban las subdivisiones del Reino, a un lado y otro del océano, aunque tan sólo una mínima parte llegó a gozar de oficialidad. La Escuela contaba con unas directrices muy precisas que habían sido prefijadas en las *Constituciones* de 1656[2], compuestas por la Escuela-Madre de Madrid, que había sido fundada apenas tres años antes[3]. A través de ellas, la Santa Escuela se convirtió, tal y como se verá en este estudio, en un novedoso y eficaz elemento que suscitaría el interés tanto de los párrocos como de las órdenes religiosas de carácter misionero, especialmente de los franciscanos, que se afanaron en su extensión por todo el territorio de la Corona.

Sus prácticas tenían una excelente acogida entre el común de la población, que se sabía partícipe de una forma de espiritualidad que la nobleza estaba blandiendo como insignia y, además, arrojaba unos resultados más que positivos a nivel de evangelización. Pese a ello y dadas las connotaciones propias que pudiera tener cada lugar, la Escuela no siempre podía ser implantada de acuerdo con la normativa vigente y en muchos casos su perduración sería tan exitosa como fugaz, contando como momento de auge con las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII, a las que sucede una precipitada decadencia. Por ello, la mayoría de estas fundaciones no cuentan con un registro documental, ni tan siquiera con testigos patrimoniales que atestigüen su paso por la historia. Como se verá a posteriori, gracias a los trabajos del Dr. Labarga García, un total de 420 Escuelas han podido dejar algún tipo de huella en la memoria histórica (Fig. 2).

Entre 1955 y 1961, los anhelos de una autoridad académica como lo fue don Francisco Sánchez-Castañer y Mena (1908-1992)[4], que había pasado su infancia entre los imponentes vestigios de la Escuela de la Natividad de Sevilla y había promovido su reinstauración en los años 20, darían inicio a una intensa campaña de difusión y concienciación a los párrocos del interés por recuperar la Santa Escuela. Esta lucha particular en que se abanderaba Sánchez-Castañer, fue el resultado de las

---

[2] Cfr. Autor Desconocido (A.D.) *Constituciones de la congregación, y escuela de nuestro señor Jesuchristo fundada debajo la protección de la Virgen María Santísima N.S. y del glorioso san Felipe Neri*. Zaragoza, Imprenta de Miguel Luna, 1659. [Biblioteca Nacional de España, *Fondo Órdenes y Congregaciones Religiosas*, sig. R/40802]

[3] MORENO VALERO, M. "La Escuela de Cristo. Su vida, organización y espiritualidad barroca", en: *La religiosidad popular.* Tomo III, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 507-528.

[4] A.D. "Curriculum Vitae del Dr. Francisco Sánchez-Castañer y Mena", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 7 (1978), pp. 15-29.

investigaciones que él mismo había llevado a cabo por multitud de archivos parroquiales en que aún se conservaba la documentación propia de la Santa Escuela a comienzos de los años 30. Afortunadamente y pese a que estos fondos no lograron sobrevivir, ni a la destrucción ejecutada por los sectores anticlericales a partir de 1936, ni al expolio del propio clero católico tras el Concilio Vaticano II, queda constancia de los datos más relevantes en ellos contenidos gracias a las numerosas notas y legajos recogidos por el autor, los cuales estaban destinados a confeccionar una historia general de la Santa Escuela de Cristo, inconclusa a causa de su fallecimiento[5].

Habrá que esperar hasta el año 2013 para que la iniciativa de Sánchez-Castañer pudiera ser enriquecida y ver la luz a través de la publicación de la tesis doctoral del padre Fermín Labarga García, de la Universidad de Navarra[6]. Se trata, en consecuencia, de la primera y única obra que por el momento permite al interesado abordar el devenir y peculiaridades generales de la Santa Escuela de Cristo con profundidad crítica.

BREVE APROXIMACIÓN HISTÓRICA: ¿QUÉ FUE LA ESCUELA DE CRISTO?

Sin lugar a dudas, la Escuela de Cristo murió de su propio éxito, el cual, a lo largo del siglo XVIII, rozó unas cotas tan elevadas de popularidad que hizo que, más allá de la normal restricción de sus cultos privados, se favoreciesen los actos de cariz externo. De este modo y contradiciendo las *Constituciones* a que se habían adscrito, el común de las Escuelas promovió la celebración de dramáticas rogativas, poco discretas recaudaciones de limosnas, multitudinarios sermones y sanguinolentas procesiones penitenciales[7]. Esta situación movió a la Escuela Madre de Madrid a privar a muchas de ellas de las cartas de hermanamiento por las que quedaba constancia del acogimiento del resto de Escuelas a la regla y eran reconocidas oficialmente como Escuelas de Cristo.

La política de hermanamientos es un primer elemento, un tanto engañoso, que dificulta la posibilidad de dar una definición precisa de la Santa Escuela. Ni las

---

[5] Archivo del Instuto Orgánico de la Santa Escuela de Cristo [AIOSEC], *Sánchez-Castañer y Mena, Francisco. Correspondencia sobre diversas Escuelas extinguidas*, 1934-1958, sig. XIV/09 (03), s. n.
[6] Cfr. LABARGA GARCÍA, F. *La Santa Escuela de Cristo*. Madrid, BAC, 2013.
[7] *Ibídem*, pp. 357-377.

Escuelas oficialmente reconocidas fueron la totalidad de las que han existido, ni todas las que se fundaron bajo tal denominación lo fueron, o al menos dejaron de serlo en algún momento de su historia. Dada su particular evolución histórica, algunos autores han querido presentar una concepción de la institución más cercana a lo que hoy se entendería por una cofradía, mientras que otros se han propuesto identificarla como una rama terciaria de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. Lo cierto es que, ni en los distintos momentos de su historia, ni entre sus mismos miembros, se ha llegado a dar una definición unánime de esta corporación religiosa que, como se viene remarcando, gozó de popularidad y prestigio como la que más.

De esta forma, es posible hallar interpretaciones tan diversas y que sólo coinciden en lo funesto, como la ofrecida en 1662 por el Marqués de Aytona, quien la presentaba como una congregación creada para “llorar sus culpas y las de todo el mundo, deseando enmendarlas y remediarlas con lágrimas, suspiros y penitencia”[8]. El *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española de 1726 afirma que se trata de “cierta congregación o hermandad en que se ejercitan algunos fieles en actos de oración, meditación y devoción”[9]. Vicente de la Fuente, en su *Historia Eclesiástica* de 1855, ensalza la Escuela como un “poderoso freno para contener la corrupción de costumbres” gracias a “sus prácticas severas, sin aparato exterior, y a su recogimiento silencioso”[10]. En 1926, el padre Lizarralde la identificaba con “esta institución piadosa tan generalizada como la venerable cofradía de la Vera Cruz”[11]. Nueve años más tarde, Pío Baroja en su novela *Humano Enigma* la presenta como *“una congregación de San Felipe Neri, que tiene el objeto de hacer penitencia y disciplinarse”*[12].

Lo cierto es que la Santa Escuela de Cristo no fue ni una cofradía ni una rama de ninguna orden religiosa, aunque en numerosos casos y en momentos concretos de su historia se llegase a revestir de alguno de estos dos caracteres. La Santa

---

[8] Biblioteca y Archivo de la Universidad de Valladolid, Juan de Villegas Barroeto, *Escuela y arte de oración mental*, s. XVII, Fondo Antiguo, sig. R.394, fols. 51r-51v.
[9] VV.AA. *Diccionario de Autoridades*. Madrid, Real Academia Española, 1726, p. 579, voz “Escuela”.
[10] FUENTE Y CONDÓN, V. *Historia eclesiástica de España* (tomo III). Madrid, Compañía de Impresores y Libreros del Reino, 1873, p. 320.
[11] LIZARRALDE VALERDI, J.A. *Andra Mari. Semblanza religiosa de la provincia de Guipúzcoa*. Bilbao, Dochao de Urigüen, 1926, p. 206.
[12] BAROJA Y NESSI, P. *Humano enigma. Memorias de un hombre de acción*. Madrid, Espasa Calpe, 1935, p. 134.

Escuela fue, en origen y en esencia, precisamente eso: una escuela. A ella asistían tanto clérigos como seglares en número total de setenta y dos —rememorando a esta misma cifra de varones elegida por Jesucristo como sus discípulos—, que era el cupo máximo de alumnos permitidos en torno al aprendizaje que había dictado la única autoridad aquí permitida: Cristo Divino Maestro[13] (Fig. 3).

Así, el Padre Obediencia actuaba como cabeza y vigilante de que en este particular colegio se rezase, se meditase, se estudiase y se examinase sobre la Palabra del Maestro Divino. Al mismo tiempo, había que asegurar que estos setenta y dos Indignos Discípulos asimilaran a su vida cotidiana el conocimiento aprendido y, con este fin, se promovían las prácticas penitenciales, la implantación de una disciplina privada a base de ejercicios piadosos y mortificaciones, y la encomienda de tareas semanales relacionadas con el estudio de la Palabra, la atención a enfermos y moribundos, el discernimiento en torno a la propia muerte o el correcto funcionamiento de la Escuela.

Todas estas características enumeradas hacen de la Santa Escuela el perfecto instrumento al servicio de la Contrarreforma, desde el cual se realiza una instrucción severa, disciplinada, hermética y hasta ciertamente oscura sobre los puntos fundamentales e incuestionables de la fe católica. Se trata éste de un sentido que desarrollaría prontamente como *conditio sine qua non*, con el fin de que el Cardenal Arzobispo de Toledo, Baltasar de Moscoso y Sandoval (1589-1665), manifestase su apoyo a la fundación y aprobase sus *Constituciones*, hecho que no se produciría hasta el año 1656[14]. Previamente, en 1646 el presbítero italiano Giambattista Ferruzzo, quien a causa de la utilidad de su origen servía como capellán en el Hospital de los Italianos de Madrid, había desistido en sus infructuosos intentos por establecer en la Villa y Corte la Congregación de Presbíteros Seculares del Oratorio de San Felipe Neri, lo que no ocurriría hasta 1660[15].

Ante estos frustrados intentos, el padre Ferruzzo buscaría otras vías para implantar en esta urbe la espiritualidad filipense. Es así como, en la tarde del 26 de febrero de 1653, consigue reunir en la iglesia del Hospital de los Italianos a un grupo inicial de doce varones distinguidos, con el fin de dar principio al acta de fundación

[13] LABARGA GARCÍA, F. *La Santa Escuela*..., op.cit., pp. 385-391.
[14] *Ibídem*, pp. 76-90.
[15] *Ibíd.*, pp. 37-47.

y primeros ejercicios de la *Venerable Congregación y Escuela de Christo Señor Nuestro*, en cuyo primer periplo se encomendaba a la protección de santa María Virgen y san Felipe Neri[16]. Empero, esta vertiente filipense presentaba una cara mucho más amable de la que, inicialmente, quiso participar el padre Ferruzzo con su Santa Escuela. Sin embargo, con el fin de sacar adelante su iniciativa, empezó por gestar su institución en torno a un grupo elitista de la nobleza cortesana, al tiempo que sometió las praxis filipenses a una criba más severa y penitencial acorde con los mecanismos espirituales de la Contrerreforma.

Por ello, la Escuela de Cristo, aunque inspirada por la espiritualidad oratoriana, jamás llegaría a ser una entidad piadosa derivada de ésta, ni llegaría a parecérsele. El padre Ferruzzo abandonaría prontamente, en 1655, la Villa y Corte, para ocupar la Mitra de Trivento y su muerte llegaría tan sólo tres años después[17]. Así, la Escuela adoptaría unos tintes ignacianos radicalmente penitenciales y secretistas en sus primeros años, de los que ya nunca se libraría, antes bien endurecería su práctica, tal y como se refleja en unas *Constituciones* en las que el fundador tuvo poco que decir y sí mucho que obviar[18]. Con estas circunstancias, la Santa Escuela acababa de convertirse en la nueva institución de perfección cristiana a que la nobleza se adscribía para incrementar su prestigio.

Para 1670, prácticamente todas las ciudades principales de España contaban ya con la presencia de la Escuela de Cristo despertando entre sus habitantes todo tipo de curiosidades e intrigas. Quienes rápidamente se percatarían del elevado interés y excelentes resultados que esta institución obtenía incluso entre los sectores más humildes serían los franciscanos. De este modo, desde las fundaciones urbanas, ligadas a sus conventos en la mayoría de los casos, exportarían los mecanismos de la Santa Escuela al medio rural mediante las misiones populares, de modo que, como se verá, para mediados del siglo XVIII ya era una corporación omnipresente en numerosas feligresías. Con el fin de controlar este fulgurante crecimiento, la Escuela Madre consolidó el sistema del hermanamiento, para reconocer oficialmente como Escuelas de Cristo a aquellas que observaban las *Constituciones* y que, además, demostraban acatarlas con normalidad. Este sistema,

[16] *Ibíd.*, pp. 58-65.
[17] TESSERIN, G. "Cardinali e vescovi oratoriani lungo i secoli", *Annales Oratorii*, nº 2 (2003), p. 180.
[18] LABARGA GARCÍA, F. *La Santa Escuela*..., op.cit., pp. 101-112.

al tiempo que posibilitaba la imposición de cordura en medio de la fascinación popular, se erigía como un mecanismo de obtención de numerosos beneficios espirituales, ya que cada Escuela adquiría la obligación de orar individualmente y extender las indulgencias por los difuntos de todas las otras hermanadas.

Sin embargo, la dureza y exigencias de los ejercicios hacían que no siempre resultasen aptos para todo tipo de públicos, por lo que es normal que, aun a riesgo de jugarse la privación del hermanamiento, los franciscanos y los clérigos rurales adaptasen este *modus operandi* en función de las necesidades particulares de su feligresía. En numerosos casos, cuando no la mayoría, la rígida disciplina conviviría con el consentimiento de una vertiente popular, materializada en la vinculación de las Escuelas con las omnipresentes cofradías penitenciales de la Vera Cruz (Fig. 4).

PRESENCIA DE LA ESCUELA EN LA PROVINCIA DE GRANADA

La condición del hermanamiento otorgado por la Escuela Madre y otras Escuelas reconocidas por ella llegó a convertirse en un título tan restringido como codiciado, hasta el punto de que, a partir del segundo tercio del siglo XVIII, se generalizará la exhibición de las tablas de hermanamiento sobre los muros de los oratorios[19]. Gracias a estas preciadas relaciones, dentro de la actual dimensión territorial de la provincia de Granada, han podido ser constatadas en total veintisiete Escuelas que, en algún momento determinado, gozaron del privilegio del hermanamiento, después conservado o no. De todas ellas, catorce se distribuyeron en la jurisdicción diocesana de Granada y otras trece en la correspondiente a Guadix (Fig. 5).

Granada era una ciudad en que ya tenían cabida la mayor parte de las órdenes religiosas existentes y algunas de ellas ya contaban con el inicio de experiencias similares en que clero y seglares de alta cuna se concitaban en el desarrollo común de ejercicios de piedad y discernimiento. Por ello, la presión excesiva de las mismas en defensa de sus intereses ante la llegada de nuevas congregaciones, llevaría a los

[19] Archivo de la Santa Escuela de Cristo de la Puebla de Don Fadrique [ASECPu], *Tabla de las escuelas que están Hermanadas con esta Sta. Escuela de Tíxola*, 1732, s. sig.

franciscanos, promotores de la causa de la Escuela, a establecer la fundación en una sala dentro del claustro de la Casa Grande[20].

Caso muy diferente es el de Alhama, cuyo archivo particular se conserva íntegro[21] —circunstancia excepcional— y gracias a la documentación que lo compone es posible conocer cómo la fundación de facto tuvo lugar el 17 de enero de 1674 de mano de los franciscanos[22]. No obstante, el deseo de imitar a la Escuela primigenia y alcanzar el hermanamiento fue tan pujante que, al poco de iniciar su andadura, trasladaría su sede de la Ermita de Santiago hasta el Hospital de la Caridad y Refugio en 1682, año en que finalmente obtuvo el hermanamiento[23]. Algo similar sería la andadura llevada a cabo en otras ciudades eminentes como Guadix y Baza, donde se inició en entornos hospitalarios que facilitaron su erección y prestigio, para en apenas una década quedar ligadas a recintos conventuales. En estas nuevas ubicaciones sería donde entrarían en pronta decadencia al asimilar la actividad de las cofradías penitenciales, lo que supuso numerosos conflictos entre los miembros seglares y los religiosos que, en el peor de los casos, vieron su final en pleitos ante la Real Audiencia[24].

Las Escuelas de Huéscar y la Puebla de Don Fadrique surgirían de forma paralela y encontrando un camino más llano, gracias a las facilidades que les venían dadas por su pertenencia, hasta la reciente fecha de 1953, a la jurisdicción de la Archidiócesis de Toledo. Por su parte, Motril y Algarinejo entrarían en juego más tardíamente, aunque la protección que le brindaba la misma nobleza local que promovió sus fundaciones, facilitó que, desde sus inicios, contasen con medios suficientes para edificar *ex novo* sus propias sedes y desarrollar su dinámica con un considerable desahogo.

El final de estas Escuelas de Cristo es ciertamente difícil de precisar. En las pequeñas villas, como ya se ha analizado, tuvieron un fugaz éxito que encontró su

---

[20] Archivo Histórico Municipal de Granada [AHMG], *La Escuela de Cristo, que usa de local un oratorio del Convento de San Francisco Casa Grande, solicita se le cedan 5 varas de terreno, desde la esquina de la calle Pavaneras a la placeta de San Francisco (o de los Ríos) para sacristía y archivo*, 1788, sig. C.03703.007, s. p.

[21] RAYA RETAMERO, S. *Historia eclesiástica de Alhama de Granada (siglos XV-XX)*. Granada, 2001, pp. 178-187.

[22] Archivo Histórico Municipal de Alhama [AHMAl], *Libro I de acuerdos de la Santa Escuela de Cristo de Alhama*, s. XVII, sig. 13.9, fol. 3.

[23] *Ibídem*, fol. 87.

[24] Archivo de la Real Chancillería de Granada [ARChG], *Pleito sobre pertenencias de la Hermandad de la Escuela de Cristo, de Baza, el presbítero Ramón Romacho*, 1802, sig. 2189/006, s. p.

natalicio y su muerte en los márgenes temporales del siglo XVIII, como fue el caso de Gor, que para 1790 ya se encontraba extinguida[25], o de Algarinejo para 1779[26]. En las principales ciudades, aquellas más fuertemente conventualizadas, como Granada, Guadix, Baza, Alhama o Motril, resistieron a duras penas hasta las distintas exclaustraciones del siglo XIX y asimiladas por cofradías penitenciales. Las correspondientes a Montefrío —que perduró hasta 1905, aunque fue excluida del hermanamiento poco después de 1826[27]—, Huéscar —que consiguió llegar hasta 1933 en un estado más que lamentable[28]— y la Puebla de Don Fadrique pueden ser consideradas como auténticas heroínas, ya que, aún distantes de la esencia original y aunque no consiguieron ganar la batalla al anticlericalismo de los años 30, lograron alargar su periplo hasta bien entrado el siglo XX (Fig. 6).

LA SANTA ESCUELA A TRAVÉS DE SUS ORATORIOS Y ESTABLECIMIENTOS

A decir verdad, las *Constituciones* de la Santa Escuela, como único instrumento regulador admitido, pocos cánones asientan respecto a las exigencias con que debe cumplir un oratorio. Con todo, en el *Capítulo VII* se trata brevemente "De la disposición del Oratorio, y de los que han de ser admitidos a él":

> *"En el Altar del Oratorio estará un Santo Christo, y una Imagen de nuestra Señora, con adorno decente, limpio y modesto, sin curiosidades, ni riqueza, y sobre el asiento del Obediencia la de San Felipe Neri nuestro Padre. Se pondrán al pie del Altar dos calaveras, y huesos de muertos, y dos manojos de disciplinas. Al pie de la sala, de frente al Altar, un banquillo bajo en que se sienta el Obediencia, y delante una mesa pequeña y baja con una calavera, las Constituciones, las cédulas de Meditación, una pila de agua bendita con hisopo, un reloj y una campanilla. En medio de la pieza, un banquillo bajo al lado del Evangelio para el ejercitante, y dos enfrente para los ejercitados. Arrimados a las paredes, bancos rasos y bajos para los Hermanos"*[29].

---

[25] MONTESINOS PÉREZ, J. *Místicas flores de el precioso jardín de Jesu Christo, plantadas por el extático y melifluo Padre San Felipe Neri.* Tomo IV, Orihuela, Cabildo Catedralicio, 1768, pp. 1-27. [Archivo Histórico Diocesano de Orihuela, s. sig.] En: LABARGA GARCÍA, F. *La Santa Escuela*..., op.cit., p. 314.
[26] TORRES PÉREZ, J. M. "Un proyecto de Domingo Antonio Lois de Montegudo revisado por Ventura Rodríguez: la Iglesia de Alomartes (Granada)", *Academia*, nº 82 (1996), pp. 335-355.
[27] AIOSEC, *Montefrío. Libro de acuerdos de la Santa y Venerable Escuela de Cristo de Montefrío*..., 1767-1826, sig. XIV/71, fol. 85r - 87v.
[28] AIOSEC, *Escuela de Cristo. Huéscar. Correspondencia*, 1951-1961, sig. XIV/7(07).
[29] A.D. *Constituciones de la congregación*..., op. cit., p. 15.

Por tanto, el único elemento en cuyas particularidades se detenía la normativa era el espacio correspondiente estrictamente al oratorio, que no era sino el aula dentro de la cual se llevaban a cabo las oraciones, meditaciones, lecciones y exámenes doctrinales, y actos de mortificación, todo ello en presencia del Divino Maestro cuya cátedra se encuentra en el interior del Sagrario. Sólo en días muy puntuales, como la solemnidad del Corpus Christi o cuando algún discípulo se encontraba en artículo de muerte, se ofrecía la Eucaristía o se exponía en la custodia el Santísimo Sacramento en el interior del oratorio[30].

Por lo demás, este espacio de gran sencillez, sólo contaba a nivel patrimonial con un crucificado, preferiblemente de pequeño formato, para presidir la sala. Resultan de interés los dos únicos localizados, ambos de finales del siglo XVII, correspondientes a las Escuelas de Santa Fe y de la Puebla de Don Fadrique, este último de cuatro clavos y en actitud de expirar. A este elemento se suma la presencia de una imagen mariana, que no tenía por qué ser necesariamente una dolorosa, y una representación normalmente en lienzo de san Felipe Neri, para indicar la autoridad moral que marca la línea de la Escuela. El resto de elementos se limitan a los ornamentos necesarios para el culto eucarístico dentro y fuera de la misa, así como diversos instrumentos de penitencia y disciplina, junto con los asientos necesarios para dar cabida a setenta y dos personas en el desarrollo de los ejercicios. Se hace también llamativa la presencia del reloj y la campanilla, ya que se cuidaba que los ejercicios durasen dos horas exactas, que se contaban desde el inicio del atardecer, con el fin de que el oratorio estuviese sumido en la penumbra, por lo que los discípulos debían acudir con suficiente antelación y esperar a ser llamados en oración ante el sagrario de la estancia antecedente al oratorio[31] (Fig. 7).

Así pues, nos encontramos ante un protocolo que requería una distribución espacial mucho más compleja de lo contenido en las *Constituciones*. En la mayoría de los casos, las fundaciones de la Santa Escuela se asentaron en parroquias, conventos u hospitales donde hacían uso de la iglesia comunitaria para los ritos previos[32]. En lo que se refiere al oratorio, normalmente se adecuaba y cerraba para este fin la capilla de mayor profundidad o la habitación que buenamente les fuere

[30] LABARGA GARCÍA, F. *La Santa Escuela*..., op.cit., pp. 722-734.
[31] *Ibídem*, pp. 669-674.
[32] *Ibíd*., pp. 675-686.

cedida dentro de los templos o de los claustros. En los pequeños núcleos rurales, el espacio disponible en las parroquias solía ser tan reducido que, en muchos casos, la Santa Escuela optó por solicitar la cesión de ermitas extramuros, donde el desahogo no era mucho mayor, pero sí les permitía asegurarse la intimidad de sus actos[33].

Empero, pese a que el prestigio de la Escuela Madre le garantizaba su independencia dentro del Hospital de los Italianos, en la mayoría de los casos no ocurrió así. El simple hecho de establecerse en espacios sacros preexistentes, normalmente acarreaba a las Santas Escuelas la obligación de asumir el cumplimiento de las obras pías sobre las que se habían fundado diferentes capellanías, beneficios y mandatos, siendo los óbolos para el clero parroquial o conventual. Asimismo, debían acogerse a un nuevo rol como difusores de la devoción que correspondiese a la titularidad de la capilla o ermita ocupada, por lo que a las Escuelas no les quedó más remedio que asimilar también esta titularidad y profesarle el correspondiente culto público.

Así, además de la común dedicación a Cristo Divino Maestro, se encuentran Escuelas que acusan otra denominación. Las de Santa Fe y Loja se acogieron a la titularidad del *Cristo de la Salud*, que presidía su ermita y una capilla de la Iglesia Mayor, respectivamente[34]. La de Montefrío se estableció en la ermita que a posteriori quedaría rodeada por el cementerio y que estaba dedicada a la Virgen del Carmen[35]. La de Benamaurel, dentro de su iglesia parroquial, y la de Algarinejo, en su propio oratorio, se acogieron a la tan franciscana advocación de Nuestra Señora de los Ángeles[36]. La Escuela bastetana varió entre sus orígenes, ligados al Hospital de la Santísima Trinidad, y su traslado al Oratorio de Nuestra Señora de los Dolores a partir de 1791. Los franciscanos unificaron la Escuela de Guadix con la Cofradía de la Vera Cruz en funcionamiento y espacio de culto, siendo probable que en Granada también se diese este caso[37]. En Huéscar quedó vinculada a la Ermita de Nuestra

---

[33] *Ibíd*., pp. 690-692.
[34] *Ibíd*., p. 672.
[35] AIOSEC, *Montefrío. Libro de acuerdos de la Santa y Venerable Escuela de Cristo de Montefrío...,* sig. XIV/71, fol. 1.
[36] Archivo Histórico Nacional [AHN]: *Copia testimoniada del memorial dado por la Escuela de Christo de Algarinejo (Granada) para que Cristóbal Rafael Fernández de Córdoba, marqués de Algarinejo, les concediese licencia para la construcción de una capilla y un oratorio*, 1768, sig. ES.45168.SNAHN/5.4.7.10.
[37] RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. “Las Constituciones reformadas de la Hermandad de Nuestra Señora del Carmen de Guadix (1759)”, *Boletín del Centro de Estudios “Pedro Suárez”*, nº 24 (2011), pp. 407-426.

Señora de la Paz[38], y en Alhama también se subyugó a esta advocación mariana, al serle impuesta como condición para edificar su propio oratorio[39]. Como contrapunto, la de la Puebla de Don Fadrique es la única Escuela granadina cuyo oratorio está acogido al patrocinio de un santo, el de san Antonio Abad[40] (Fig. 8).

Tan sólo aquellas Escuelas de Cristo que contaron con un mayor desahogo económico, gracias al hecho de que contaban entre sus filas con la largueza de la nobleza local apasionada por su causa, pudieron tener el privilegio de proyectar y levantar su propia sede. Eso sí, sin plantearse grandes concepciones arquitectónicas, ya que normalmente y salvo en casos excepcionales, como el mencionado al inicio con la Escuela hispalense, apenas era una sencilla casa baja articulada en base a un vestíbulo-capilla, el oratorio propiamente dicho, más una serie de pequeñas dependencias auxiliares destinadas a las funciones de sacristía, archivo y trastero.

La Escuela de Granada consigue, en una fecha tan tardía para su historia como el año 1788, licencia de los franciscanos y de la ciudad para reformar como sede una vivienda existente en el interior del compás de la Casa Grande de San Francisco, ocupando buena parte de la anexa Placeta de los Ríos[41]. Hasta entonces, había estado recluida para sus sesiones en uno de los sótanos del convento, compartiendo posteriormente espacio de culto con la Cofradía de la Vera Cruz, cuyo titular común fue un interesante crucificado sobre cruz arbórea verde, realizado por José Risueño entre 1693 y 1712, que hoy es venerado en la clausura del Convento del Ángel Custodio como *Cristo de los Amores*[42]. Algo similar sucede en Guadix, aunque en los primeros años del siglo XVIII, momento en que abandona la sala que le había sido cedida en el Hospital Real de Caridad[43], para trasladar su sede a la Capilla de la Vera Cruz del Convento de San Francisco[44]. Allí desarrollarían sus ejercicios a las plantas del notable crucificado del segundo tercio del siglo XVII, hoy venerado como *Cristo*

---

[38] AIOSEC, *Escuela de Cristo. Huéscar...*, s. sig.
[39] AHMAl, *Libro I de acuerdos…*, s. XVII, sig. 13.9, fol. 4v.
[40] CARAYOL GOR, R. “Responsorios de los curas de la Puebla de Don Fadrique al cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo (1782)”, *Boletín del Centro de Estudios “Pedro Suárez”*, nº 13 (2000), p. 95.
[41] AHMG, *La Escuela de Cristo, que usa de local un oratorio del Convento de San Francisco Casa Grande, solicita se le cedan 5 varas de terreno, desde la esquina de la calle Pavaneras a la placeta de los Ríos para sacristía y archivo*, 1788, sig. C.03703.007, s. p.
[42] SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. *José Risueño, escultor y pintor granadino: 1665-1732*. Granada, Universidad, 1972, p. 214.
[43] Archivo Histórico Diocesano de Guadix, *Libro XXIV de Actas Capitulares*, 1699, fol. 273.
[44] RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. “Las Constituciones reformadas de la Hermandad de Nuestra Señora del Carmen...”, pp. 407-426.

de la Misericordia, así como de la *Virgen de los Dolores* del Museo de Arte Diocesano, que no es sino una de las obras maestras producidas por Torcuato Ruiz del Peral en el segundo tercio del siglo XVIII (Fig. 9).

En el caso Alhama, la Santa Escuela erró por distintos templos y conventos de la ciudad hasta que, en 1674, consiguió licencia del arzobispo fray Alonso Bernardo de los Ríos para demoler la ruinosa Ermita de Santiago y edificar en su lugar un oratorio propio, con la obligación de pasar la titularidad a la imagen preexistente de la *Virgen de la Paz* y sostener su culto y devoción[45]. Es significativo el hecho de que se haya conservado el inventario de esta etapa, mediante el que es posible comprobar el modo en que se satisfacían los requerimientos de las *Constituciones*, con un patrimonio propio basado en:

> *"Un sagrario con adorno de gradilla, con cortinas de tafetán blanco, doradas y estofado, para manifestar al Santísimo; relicario de plata para la comunión; custodia de bronce sobredorado de fuego; frontal de pintura morado; una alfombra que dejó una tal Ana Pardo Mediada; dos candelabros de azófar de uso ordinario, cuatro asientos de tabla, cinco escabeles y una mesa de pino con todo lo necesario para los ornamentos; una imagen de Jesucristo en la cruz, grande; dos cortinas; calaveras; disciplinas y tablas de los hermanos; un cuadro de San Felipe Neri, el Patrón; cuatro esteras largas que recorrían la iglesia; una escalera de pino nueva; velas"*[46].

Todo aquel patrimonio no perteneciente a la Escuela, como la Virgen de la Paz y su adorno, no queda reflejado consecuentemente en un inventario que habría que presentar a la Escuela Madre para asegurar el hermanamiento. De la sencillez y pobreza de la obra da testimonio el hecho de que, en 1782, su estado de deterioro era insalvable, hasta el extremo de solicitar su traslado al convento de los carmelitas, cambiando nuevamente su titularidad por la de *Nuestra Señora de la Cabeza*[47].

Motril y Algarinejo constituyen casos excepcionales en que sus fundaciones se enclavan dentro de una etapa sumamente avanzada en la trayectoria de la Escuela de Cristo y, pese a ello, consiguen contar con los patrocinios suficientes como para edificar su propio oratorio con total independencia. La Escuela motrileña lo hará en

[45] AHMAl, *Libro I de acuerdos de la Santa Escuela de Cristo de Alhama*, s. XVII, sig. 13.9, fol. 3.
[46] *Ibídem*, fol. 4v.
[47] RAYA RETAMERO, S. *Historia, leyenda y sociedad en la Alhama decimonónica: documentos y textos para su estudio*, Granada, 1997, p. 171.

1724 en un solar anexo al Convento de la Victoria[48], mientras que el turno para la de Algarinejo no llegaría hasta 1768, por iniciativa y sufragio completo de don Francisco de Paula Fernández de Córdoba, V Marqués de Algarinejo y VI Conde de Luque, que impuso la franciscana dedicación a la *Virgen de los Ángeles*[49].

Con todo, la evolución patrimonial de la Santa Escuela no siempre seguiría de cerca la observancia de la regla y, sumiéndose en la decadente deriva dieciochesca, acometería algunas obras impregnadas por un barroquismo recargado y retardatario. Tal parece ser el caso de la Escuela de Baza, la cual en 1791 abandonaba el Hospital de la Santísima Trinidad, tras aceptar la invitación de los oratorianos, quienes se habían ofrecido a costear el oratorio para atraerse a su causa a esta influyente institución[50]. Por aquellas fechas, la Congregación del Oratorio se encontraba inmersa en la finalización de las eternas obras de su iglesia y convento, siguiendo las directrices de la ornamentación rococó. Con semejantes planteamientos se erigió el nuevo oratorio de la Escuela, anexo a la casa filipense por el levante, dentro de unos trabajos que aún se demoraban en 1804, momento en que el Marqués de Diezma denunciaba ante la Academia de San Fernando los "caprichos deformes" y la ilegalidad con que se estaba levantando este espacio[51] (Fig. 10).

CONCLUSIONES

Más allá de la documentación manejada, de todo cuando circundó a la Santa Escuela de Cristo en la actual provincia de Granada, no queda casi nada. En consecuencia, el legado que ha llegado de esta institución a las generaciones actuales no es más que más que un frágil y etéreo testigo memorial del que apenas nadie tiene constancia. La relevancia de la Santa Escuela radica en que, para la vida seglar masculina, fue el único intento eficaz de vivir la espiritualidad en base a unos

---

[48] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M.L. "Asociaciones de laicos en la costa de Granada. Cofradías y hermandades en la segunda mitad del siglo XVIII", *Guadalfeo*, nº 1 (1997), pp. 199-200.

[49] AHN, *Copia testimoniada del memorial dado por la Escuela de Christo de Algarinejo (Granada) para que Cristóbal Rafael Fernández de Córdoba, marqués de Algarinejo, les concediese licencia para la construcción de una capilla y un oratorio*, 1768, sig. ES.45168.SNAHN/5.4.7.10.

[50] SEGURA FERRER, J.M. *Baza, de la Ilustración al Historicismo: urbanismo, arquitectura y artes plásticas*. Tesis Doctoral, inédita, p. 691.

[51] GÓMEZ ROMÁN, A. M. *El fomento de las artes en Granada: mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)*. Tesis Doctoral, inédita, Tomo II, p. 80.

parámetros reales de sencillez, austeridad, penitencia e igualdad. Sin lugar a dudas, su excesiva popularización conllevó el final abandono y desinterés por parte de la nobleza y el alto clero, de modo que la vertiente intelectual cedió su terreno a la piedad del pueblo. Pese a todos sus condicionamientos y limitaciones, la Santa Escuela consiguió incluso llegar a definir, desde la pobreza impuesta, su propio tipo arquitectónico y esquema de espacio de cultos. Con ello, acusa toda una entidad propia que hace acuciante la necesidad por el incremento de los estudios relacionados a nivel local.



Fig. 1. *Oratorio de la Natividad de Nuestro Señor*, Fernando Rosales, 1795, Sevilla. Foto: José Antonio Díaz Gómez [JADG].



Fig. 2. *Fotografía de familia de la Escuela de Cristo en el Oratorio de San Antón*, 1955, Puebla de Don Fadrique. Foto: [AIOSEC].

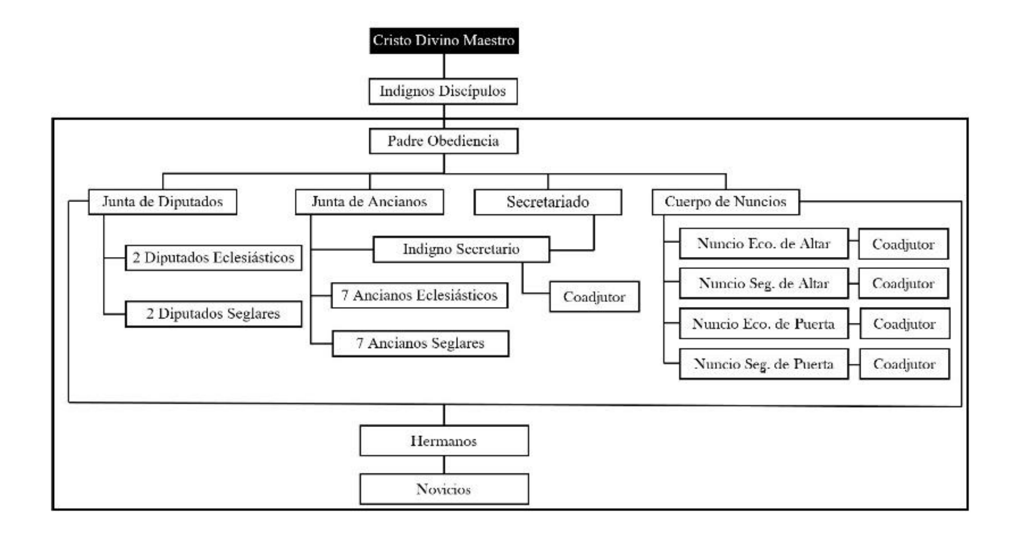


Fig. 3. *Esquema de la estructura interna de la Escuela de Cristo*. Foto: [JADG].

1º. Recepción de los hermanos en la entrada con antelación suficiente por parte de los Nuncios de Puerta.
2º. Acceso en silencio y soledad de los hermanos a la iglesia, donde permanecen en oración ante el sagrario hasta la señal del Obediencia.
3º. Señal del Obediencia dos horas antes del anochecer para que, de forma ordenada y silente, entren los hermanos en el oratorio.
4º. Postración y visita al Santísimo Sacramento.
5º. Aspersión con el agua bendita.
6º. Rezo de las oraciones de contrición mientras se produce el rito individual de la penitencia.
7º. Lectura devota sobre el punto de meditación dado el jueves anterior.
8º. Media hora de oración mental, intercalada con jaculatorias breves.
9º. Postración y acto de contrición.
10º. Rezo de *Bajo tu amparo* y otras oraciones marianas.
11º. Señal de la cruz y lectura devota del nuevo punto de meditación.
12º. Acto de examen por el cual un hermano (ejercitante) interroga al respecto a otros dos (ejercitados). Los tres elegidos besan la tierra al comenzar y al acabar.
13º. Se repite el acto de examen por otras dos veces con otros grupos diferentes de tres, de manera que cada cuatrimestre todos los hermanos hayan sido ejercitados alguna vez.
14º. Acto de contrición y breve oración mental.
15º. Reparto de las disciplinas por los Nuncios de Altar y oscurecimiento del oratorio.
16º. Lectura resumida de la Pasión por el Obediencia.
17º. Acto de disciplina con rezo de los salmos *Miserere Dei* y *De profundis* acto de contrición.
18º. Rezo de las intenciones.
19º. Rezo del *Nunc dimittis* y encendido del oratorio.
20º. Retorno de cada hermano a su sitio y lectura de la meditación y jaculatoria para la semana siguiente, siguiendo las lecturas que marca la liturgia, salvo en Cuaresma.
21º. Reparto de cédulas por los Nuncios de Altar y lectura capitular de las *Constituciones*.
22º. Asignación semanal a dos hermanos del cuidado y limpieza del oratorio.
23º. Asignación semanal a dos hermanos de la visita a los enfermos.
24º. Exhortación comunitaria y acto de adoración al Santísimo Sacramento y a la Virgen.
25º. Rito de despedida. Se sale del Oratorio pasando por la iglesia igual que se entró, adorando al Santísimo y rezando el Ángelus.

Fig. 4. *Orden de los ejercicios de la Escuela de Cristo*. Foto: [JADG].

DIÓCESIS DE GUADIX			
Municipio	**Dedicación**	**Sede**	**Fundación**
Castril	Cristo Divino Maestro	Parroquia	s. XVIII
Cúllar			
Caniles			
Galera			
Orce			
La Peza			
Gor			
Zújar			h. 1671
Benamaurel	Ntra. Sra. de los Ángeles		s. XVIII
Baza	Stma. Trinidad	Hospital	1665
Guadix	Santa Vera Cruz	Convento S. Fco.	1699
Huéscar	Ntra. Sra. de la Paz	Ermita homónima	1676
P. Don Fadrique	S. Antonio Abad		Fin. s. XII

Fig. 5. *Establecimientos en la Diócesis de Granada.* Foto: [JADG].

DIÓCESIS DE GRANADA			
Municipio	**Dedicación**	**Sede**	**Fundación**
Bérchules	Cristo Divino Maestro	Parroquia	s. XVIII
Chauchina			
Churriana			
Dílar			
Híjar			
Íllora			
Lújar			
Granada		Convento S. Fco.	1663
Motril		Oratorio propio	1724
Algarinejo	Ntra. Sra. de los Ángeles		1768
Loja	Cristo de la Salud	Iglesia Mayor	Fin. s. XVII
Santa Fe		Ermita homónima	
Alhama	Ntra. Sra. de la Paz		1674
Montefrío	Ntra. Sra. del Carmen		1767

Fig. 6. *Establecimientos en la Diócesis de Guadix.* Foto: [JADG].



Fig. 7. *Cristo Divino Maestro*, autor desconocido, fin. s. XVII, Puebla de Don Fadrique. Foto: Escuela de Cristo.



Fig. 8. *Oratorio de Nuestra Señora del Carmen*, autor desconocido, 1768-1770, Montefrío. Foto: [JADG].



Fig. 9. *Nuestra Señora de los Dolores*, Torcuato Ruiz del Peral, 2º tercio s. XVIII, Museo de Arte Diocesano, Guadix. Foto: [JADG].



Fig. 10. *Antigua sede de la Escuela de Cristo (junto a la portada del Oratorio de San Felipe Neri)*, autor desconocido, 1791-1805, Baza. Foto: Colección particular.

MARGARITA DE AUSTRIA EN BARCELONA: ENCUENTRO ENTRE ARTE, PODER Y SOCIEDAD EN LOS HOMENAJES OBSEQUIADOS A LA JOVEN INFANTA

Laura García Sánchez
Universidad de Barcelona

RESUMEN: Durante algunos días del mes de julio y agosto del año 1666, Margarita de Austria hizo de Barcelona una etapa de su viaje hacia su nuevo destino en Viena tras convertirse en emperatriz de Alemania gracias a su matrimonio con su tío Leopoldo I. Su llegada despertó mucha expectación y no menos su estancia durante casi un mes en la Ciudad Condal, saludada con fiestas y diversiones aunque no exenta de problemas relacionados con el protocolo. Las especiales circunstancias de las relaciones entre Cataluña y la monarquía durante el siglo XVII no restaron importancia a la presencia de tan ilustre visitante. Suponía una oportunidad no solamente de testimoniar devoción y fidelidad al rey, sino también de conseguir favores y privilegios, la solución de dificultades y la obtención de marcadas aspiraciones[1].
PALABRAS CLAVE: Arte efímero barroco, Visitas reales, Felipe IV, Casa de Austria, Jornada real, Infanta Margarita de Austria, Barcelona, Siglo XVII, Ceremonia, Dinastía Habsburgo.

ABSTRACT: For a few days in July and August 1666, Margaret of Austria made Barcelona a stage of its journey to its new destination in Vienna after becoming Empress of Germany thanks to her marriage to her uncle Leopold I. His arrival aroused much expectation and no less stay for almost a month in Barcelona, greeted with parties and entertainment but not without problems related to the protocol. The special circumstances of relations between Catalonia and the monarchy during the seventeenth century not downplayed the presence of such an illustrious visitor. It was an opportunity not only to witness devotion and loyalty to the king, but also to get favors and privileges, solving difficulties and obtaining marked aspirations.
KEYWORDS: Ephemeral art baroque, Royal visits, Felipe IV, Habsburgs, Real Time, Infanta Margarita of Austria, Barcelona, XVII century, Ceremony, Hapsburg dynasty.

---

[1] Este estudio se enmarca en el proyecto de investigación ACPA –Arquitectura y Ciudad: Programas Artísticos en Barcelona (1714-1808). Relaciones e influencias en el ámbito mediterráneo. [HAR2015-70030-P (MINECO/FEDER, UE)].

DE INFANTA A EMPERATRIZ. EL DESTINO A LA CORTE DE VIENA

La consolidación de Fernando I como titular del Sacro Imperio Romano significó la escisión definitiva de la dinastía Habsburgo en dos ramas, conocidas como los Habsburgo españoles y los austríacos. A partir de ese momento, ambas familias iniciaron una política matrimonial de intercambio de princesas entre las cortes de Viena y Madrid que implantó la endogamia. Dentro de este contexto, fueron varios los casos en que las infantas de la Casa de Austria emprendieron largos viajes para dirigirse a sus nuevas cortes, ya fuese en la Península Ibérica o en territorio austríaco. Gracias a su importante puerto, Barcelona asumió un papel destacado en este sentido ya que era el lugar desde el que zarpaban los barcos hacía Génova para posteriormente llegar a Viena; pero también acostumbraba a ser la primera ciudad donde desembarcaban las grandes damas cuyo destino era la corte del rey católico.

Margarita María Teresa de Austria nació en Madrid el 12 de julio de 1651. Era hija de Felipe IV de España y de su segunda esposa Mariana de Austria. Tenía unos doce años cuando su padre el rey inició las negociaciones para casarla con el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico Leopoldo I, sobrino de Felipe. En abril de 1663 se publicaron los esponsales y las capitulaciones matrimoniales se firmaban el 18 de diciembre de aquel mismo año, dejando así constancia de sus derechos hereditarios al trono español que habría de asumir junto a su esposo si un Habsburgo de Madrid moría sin descendencia. El compromiso fue vital para reactivar el acercamiento entre las dos ramas de la Casa de Austria, cuyas relaciones se habían enfriado en los últimos años[2]. Pero, a pesar de haberse acordado y oficializado el enlace, Margarita tuvo que esperar un tiempo hasta llegar a su nuevo hogar. El 17 de septiembre de 1665 fallecía Felipe IV. Al frente de la monarquía española quedaba su esposa, Mariana de Austria y su hijo Carlos, hermano de la infanta, un niño de cuatro años enfermizo como consecuencia de las relaciones consanguíneas mantenidas entre los Austrias que lo precedieron.

---

[2] BORREGO GUTIÉRREZ, E. "Matrimonios de la Casa de Austria y fiesta cortesana", en: GARCÍA GARCÍA, B. J. y LOBATO LÓPEZ, Mª L. (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 70-115.

Margarita y Carlos tenían una hermana mayor, María Teresa, hija del monarca y de su primera esposa, Isabel de Borbón. Casada con Luis XIV de Francia (1659), había sido excluida expresamente por su padre de la sucesión al trono español para evitar la unión de Francia y España y el dominio del poder francés en contexto europeo. De esta forma, si Carlos fallecía sin dejar herederos, la corona española debía recaer en los hijos que tuviera Margarita con su esposo Leopoldo. Pero debido a la amenaza real de muerte prematura del joven, su padre, antes de morir, quiso demorar al máximo la marcha de su hija, quien en última instancia podía ocupar el trono de su hermano.

Leopoldo I, que también necesitaba un heredero para su imperio, negoció con la entonces regente Mariana de Austria poder llevarse por fin a la infanta a Viena. El 22 de noviembre de 1665 se realizó la entrega de las joyas por parte del emperador como anticipo de regalo de boda. Quizás fue este el momento en que la imagen de Margarita empezó a ser un símbolo de poder, de autoridad y un elemento iconográfico muy importante a tener en cuenta en las intenciones políticas como posible heredera al trono[3]. El día 25 de abril de 1666 se celebraba en la corte de Madrid el desposorio por poderes ante la reina viuda y el príncipe Carlos, representando el duque de Medinaceli en tan solemne acto al fallecido Felipe IV. Asistió también el conde de Pethinguen en su condición de embajador imperial y grandes personalidades de la corte. Tres días después Margarita Teresa se ponía en camino. El viaje hasta su nuevo país duraría más de seis meses. En diciembre, la emperatriz hacía su entrada oficial en Viena, donde era esperada con grandes expectativas pese a que el futuro no tenía escrito una gran longevidad para ella, dado que murió a la temprana edad de veintidós años como consecuencia de continuos embarazos y partos[4]. Durante este largo recorrido, fueron muchas las ciudades y

[3] Este y otros aspectos, especialmente relacionados con su vestuario, es el tema de estudio de MARTÍNEZ ALBERO, M. *¿Herederas de un nuevo olimpo? Política e imagen en el escenario de las cortes de María Teresa y Margarita Teresa de Austria*. Madrid, Universidad Complutense, Trabajo Final de Máster inédito, curso 2014-2015, 62 pp.

[4] Margarita Teresa y Leopoldo I tuvieron cuatro hijos: Fernando Wenceslao (1667), quien vivió un año escaso; María Antonia (1669), futura madre de José Fernando de Baviera; Juan Leopoldo (1670) y María Ana Antonia (1672), dos infantes que no sobrevivieron. Al morir en 1673, la emperatriz dejó a su esposo sin sucesor masculino vivo. La continuidad dinástica llegó de la mano del matrimonio del viudo con la hermana de Mariana, reina de España.

localidades que agasajaron su paso y celebraron su estancia, grato preámbulo de la vida llena de dificultades que le esperaba en la corte vienesa[5] (Fig. 1).

Pese a su buena predisposición y voluntariedad, Margarita jamás consiguió identificarse con unos modos y formas que no le eran propios: trató de aprender alemán antes de viajar a Viena, pero nunca llegó a dominarlo y el matrimonio optó por el español como lengua privada y el italiano como medio de comunicación en palacio. Además de firmes convicciones católicas y extrema ortodoxia, que sin duda contribuyó a la expulsión de los judíos de Viena en 1669 y 1670, conservó costumbres españolas que chocaron con la rígida etiqueta austríaca e irritaron a gran parte de la corte imperial, donde fue vista como un personaje excéntrico e incapaz de adaptarse[6] (Fig. 2).

VIAJE DE MARGARITA MARÍA TERESA: EL SÉQUITO DE LA EMPERATRIZ

La alianza celebrada entre Madrid y Viena no privó a la nueva emperatriz de la casa que había llevado consigo desde España. Treinta y siete años más tarde que su inmediata predecesora, María Ana de Austria[7], Felipe IV dio a la Junta la instrucción de basarse para la jornada de su hija Margarita en las mismas pautas observadas en los preparativos del matrimonio de la primera, aunque desde Viena el emperador Leopoldo quiso evitar problemas vividos en el pasado y pidió a su embajador que se restringiera el número de la casa de su esposa[8] pese a que toleró todo cuanto pudo como recordatorio de su condición de reina potencial.

Los duques de Alburquerque fueron designados con el cargo de camarera mayor y mayordomo mayor para acompañar a la emperatriz hasta Trento, lugar de la entrega. Ambos de cuna noble, llama la atención aquí la presencia de Francisco

---

[5] TAYLOR, G. *The little infanta: the story of a tragic life*. Londres, Phoenix House, 1960.

[6] COLOMER, J. L. y BASTL, B., "Dos infantas españolas en la corte imperial", en: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII).* Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, vol. II, 2014, p. 138.

[7] La infanta María Ana de Austria, hermana de Felipe IV, hizo de Barcelona una ciudad de paso en 1630 mientras se dirigía a Viena para celebrar su matrimonio con su primo el rey de Hungría, Fernando. Se la conoce como María de Hungría. Su compromiso nupcial quedó sellado en 1626 y el matrimonio por poderes tuvo lugar en abril de 1628 en Madrid. A finales de 1629 se ponía en camino hacia Viena.

[8] DE VILLAURRUTIA, W. R. *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la emperatriz Doña Margarita, Infanta de España, esposa del emperador Leopoldo I.* Madrid, Imprenta y Estereotipia de Ricardo Fe, 1905, p. 87.

Fernández de la Cueva, octavo duque de Alburquerque, voluntario combatiente en el famoso sitio de Fuenterrabia de 1638. Sirvió también al rey en otras contiendas y fue nombrado incluso virrey de México, al margen de desempeñar otros cargos militares[9]. De regreso a España, aceptó de buen grado la responsabilidad para la que había sido designado "cuando otros de su alta posición social se excusaron con diferentes pretextos, por las grandes molestias y enormes gastos que debía ocasionar el viaje; siendo tanto más de agradecer este servicio en el Duque, cuanto que lo aceptó sin vacilación, hallándose enfermo, de suerte que desde la cama salió para asistir á la jornada, sin reparar en el inminente riesgo de su vida, habiéndole durado su achaque, acaso por esta temeridad, más de un año después que salió de la Corte; y sin que por esto faltase en el curso de todo el viaje á la continua asistencia y servicio de S.M. Cesárea, y á las múltiples atenciones y cuidados que exigía el numeroso séquito que la acompañaba"[10]. Efectivamente, la *Memoria de la familia que el Excmo. Sr. Duque de Alburquerque, mi señor, sacó de Madrid para la jornada que hizo con la Señora Emperatriz de Alemania* da cumplido testimonio de tan nutrida comitiva, repartida entre criados, pajes, ayudas de cámara, oficios, caballeriza, esclavos y criadas en un total de unas 150 personas aproximadamente, sin contar numerosos mozos responsables de un oficio secundario y sirvientes a su vez de otros de más categoría[11]. Resulta importante valorar, en este sentido, que el séquito inicial con el que las emperatrices llegaban a Viena oscilaba entre las 300 y 400 personas, cantidad que con el paso del tiempo se fue mermando hasta llegar a un número más razonable[12], aunque también es cierto que un nutrido grupo de acompañantes regresaba después a su país de origen. Así, y según otra fuente, de las

---

9 FERNÁNDEZ DURO, C. *Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque*. Madrid, 1884.

10 RODRÍGUEZ VILLA, A. "Dos viajes regios", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 42 (1903), p. 378.

11 *"Toda esta comitiva… caminaba por cuenta y gasto del duque de Alburquerque. Así se comprende que solo los gastos de despensa y repostería, desde que S.E. salió de Madrid el 28 de Abril hasta el 2 de Noviembre que entró en Génova, importasen 21.333 pesos; las raciones, 6.401 pesos; los salarios, hasta fin de Diciembre, 355 pesos; el importe de los carruajes y acemileros, según ajuste y contrato hecho con Juan López, desde Madrid hasta Gandía, 3.208 pesos; por varias compras de telas preciosas, objetos de plata y gastos extraordinarios satisfechos en Denia, Barcelona, Génova y otros puntos, 15.000 pesos, sin contar los aprestos hechos en Madrid de carruajes, caballerías, libreas, trajes bordados, etc. De suerte que bien puede calcularse aproximadamente, más bien más que menos, que los gastos de esta jornada le importaron al Duque de Alburquerque de dos millones y medio á tres de reales". Ibídem*, pp. 379-380.

12 LABRADOR ARROYO, F. "La organización de la casa de Margarita Teresa de Austria para su jornada en el Impero (1666)", en: MARTÍNEZ MILLÁN, J. y MARÇAL LOURENÇO, M.P. (coord.). *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las casas de las Reinas (siglos XV-XIX).* Madrid, 2008, pp. 1221-1266.

306 personas que se desplazaron junto a Margarita desde Madrid sólo un total de 86 se quedaron en la ciudad austríaca con la nueva emperatriz[13]. La notable diferencia del volumen de personas entre las diversas fuentes consultadas permite deducir que la del linaje de los Alburquerque se refiere quizás tan solo al séquito privado del duque.

Los testimonios de la época de Leopoldo I hablan de una convivencia conflictiva en la corte imperial, con numerosas disputas y rivalidades no sólo entre los propios miembros de la comitiva de Margarita sino incluso entre estos y los integrantes de la corte y servidumbre del emperador[14]. A ojos de sus nuevos súbditos, la inadaptación de la emperatriz y su comitiva a los usos de Viena fue en parte motivo de orgullo. Los españoles apenas lograron comunicarse en alemán, haciendo de su idioma un rasgo de superioridad. El apego a su propio ceremonial, horarios y costumbres alimenticias encerraron a Margarita en un ambiente hermético. Todo ello contribuyó a ser juzgada desde los estereotipos de intolerancia que por entonces el imaginario colectivo centroeuropeo atribuía a la nación española[15].

El propio emperador hizo referencia en sus cartas al carácter temperamental de las damas de su esposa y a su voluntad de cambiar los hábitos de la corte[16]. Más allá de roces y reyertas, lo que minó el prestigio e influencia de la denominada familia española en Viena fueron la penuria económica y el retraso de los pagos debidos desde Madrid. En vano reclamó Leopoldo el dinero insistiendo la urgencia a su embajador en España[17]. Ni siquiera la emperatriz tuvo éxito al escribir a su

---

13 *Relación de los criados que están nombrados para ir sirviendo a la Señora Emperatriz en su jornada de Alemania; assi los que han de quedarse allá, como los que han de volver desde las Imperiales entregas de las Casas Reales de Su Magestad, que aya glorias, y de la Reyna nuestra Señora (Madrid, 29 mayo 1666)*, en Vienna de Austria por Pedro Binnart, impresor de Amberes, 1666. La cuestión del séquito también puede estudiarse a través de DUINDAM, J. *Viena y Versalles. Las cortes de los rivales dinásticos europeos entre 1550 y 1780*. Madrid, 2009.

14 DE VILLAURRUTIA, W. R. *Relaciones entre España y Austria durante el reinado…,* op. cit., pp. 89-97.

15 SMISEK, R. "Quod genus hoc hominum: Margarita Teresa de Austria y su corte española a los ojos de los observadores contemporáneos", en: MARTÍNEZ MILLÁN, J. y GONZÁLEZ CUERVA, R. (coord.), *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio.* Madrid, 2011, vol. II, pp. 909-951.

16 Gran parte del éxito obtenido por las damas españolas en hacer prevalecer en una corte extranjera sus normas y usos vino favorecido por el rango dinástico y familiar de la emperatriz y su condición de infanta con derechos sucesorios, tal y como ponen de manifiesto HORTAL MUÑOZ, J.E. y LABRADOR ARROYO, F. (dir.), *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*. Leuven, Leuven University Press, 2014.

17 Uno de los primeros historiadores en analizar el contexto de esta correspondencia fue DE VILLAURRUTIA, W. R. *Relaciones entre España y Austria durante el reinado…,* op. cit., pp. 97-99.

madre confesando la humillante estrechez en la que vivían los suyos[18]. Las guerras europeas habían dejado sin fondos las arcas de la monarquía hispánica y lo poco que Madrid acababa enviando a Viena era retenido por los embajadores para sus propios gastos. Con todo, y a pesar de la desconfianza que le causaban los españoles, Leopoldo no llegó a expulsar de su corte a la casa española de su esposa pese a los daños causados en el palacio imperial y, especialmente, en sus cocinas[19].

LA CUESTIÓN DEL PROTOCOLO: DELIBERACIONES DEL *CONSELL DE CENT* Y DEL CONSEJO DE ARAGÓN

La documentación consultada en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB.) y en el Archivo de la Corona de Aragón (ACA), también de Barcelona, permiten concluir que fueron tres los aspectos protocolarios prioritarios en torno al cual giraron las principales preocupaciones de las autoridades barcelonesas en relación al viaje de la emperatriz: la cuestión de cómo realizar un adecuado recibimiento, el uso o no del palio y el siempre preocupante tema del alojamiento, tanto para el personaje real como para su séquito. En este último caso, sin embargo, el problema surgió cuando parte de los acompañantes de la emperatriz regresaron de Viena por Barcelona camino de sus hogares y exigieron un lugar en el que pernoctar sin dispendio para su bolsillo.

A finales de enero de 1666, Mariana de Austria avisó a los *consellers* de Barcelona de la jornada de emperatriz y de su paso por la Ciudad Condal para embarcarse con destino a Viena:

> *"La Reyna Gobernadora.*
>
> *Amados y fieles nuestros: la infanta Margarita, mi hija, estaba tratada de casar, antes de la muerte del rey mi señor, con el serenissimo emperador Leopoldo primero, su primo y mi hermano. Y por haver sobrevenido su fallezimiento, no os pudo dar esta noticia, ni yo, hasta agora que se azerca el plazo de su jornada, que se puede considerar para el mes de marzo. Y junto con avisároslo paraque lo tengáis entendido (como es justo), os lo advierto también paraque assi en lo que toca al abastecer essa ciudad de las provisiones necesarias (sin dar lugar a que se alteren los precios d ellas de lo que comumente valen), como en su entrada a essa ciudad para*

[18] Las dificultades de la joven emperatriz en Viena pueden observarse en OLIVÁN, L., "Giovane d' anni ma vecchia di giudizio: la emperatriz Margarita en la corte de Viena", en: MARTÍNEZ MILLÁN, J. y GONZÁLEZ CUERVA, R. (coord.), *La dinastía de los Austria…,* op. cit., vol. II, pp. 837-908.

[19] SPIELMAN, J.P. *The City and the Crown. Vienna and the Imperial Court, 1600-1740*. West Lafayette, 1993.

embarcarse en ella para Alemania, acudáis con el amor y puntualidad que espero de tan buenos y fieles vassallos. Y no se ha de hazer novedad ni mudar de traje, haviendose de observar el luto, y a esto han de corresponder los recibimientos y demás demostraciones, que en ocasiones como la presente se han acostumbrado, en que recivire de vosotros muy acepto servicio. Datt. en Madrid a XXII de henero MDCLVL

YO LA REYNA.

Vidit don Christphorus Crespi, vicecancellarius.

Don Didacus de Sala, secretarius.

Vidit don Petrus Villacampa, regens

Vidit Exea, regens.

Fernandez ab Heredia, regens

Vidit don Anthonius Ferrer.

Vidit don Georgius de Castellvi.

Vidit don Michael de Çalba.

Vidit Vilosa, regens.

A los amados y fieles nuestros señores los concelleres de nuestra ciudad de Barcelona"[20].

La noticia alteró el ritmo normal de las reuniones del Consell de Cent de Barcelona. La llegada de Margarita Teresa generaba una complicación añadida para la ciudad en el momento de preparar su recibimiento porque se presentaba en calidad de una emperatriz que ya había celebrado su matrimonio por poderes y se dirigía a su futura corte a ratificar el enlace con Leopoldo. No lo hacía, pues, como reina de Hungría, como había pasado en anteriores ocasiones con la hermana de Felipe II (1551) y la hermana de Felipe IV (1630). Exceptuando la presencia en el Principado de don Juan José de Austria en 1652 -hijo bastardo de Felipe IV- con motivo del largo conflicto bélico mantenido por Cataluña contra el ejército del rey conocido como la Guerra dels Segadors (1640-1652), la llegada de la joven era el primer recibimiento importante que las autoridades barcelonesas afrontaban después de un largo período de tiempo. En otras palabras, la monarquía contra la que habían luchado y provocado una ruptura anunciaba ahora la llegada de un miembro de su familia y solicitaba el debido trato.

El problema más inmediato era la falta de referencias o testimonios de anteriores visitas reales a causa, especialmente, de la considerable reducción del número de miembros de la élite ciudadana que habían caído durante la guerra. Así, la reina regente comunicó al Consejo de Aragón su obligación de informar a Barcelona sobre la etiqueta adecuada durante la visita ya que no se disponía, en

[20] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 28 enero 1666, pp. 411-412. La información también aparece referenciada en el *Registro de Deliberaciones* del mismo archivo, 1.B.II-175 (30.11.1665-30.11.1666), fols. 40-44.

dicha ciudad, de ejemplos que poder imitar en el caso de la entrada de una emperatriz[21] y, para ello mandó que, entre otras relaciones, se le enviase la correspondiente al viaje de María de Austria escrita por el obispo de Palafox[22]. Estos factores provocaron un cierto desconocimiento y desconcierto en el ceremonial a aplicar, tanto por la misma ciudad -como puede apreciarse en las órdenes dadas por los *consellers* a la comisión encargada de buscar los ejemplares: *"y tambe procuren tenir inteligentias del que se va disposant i obrant per les parts ahont haura de pasar dita serenissima infanta, y de tot ne formen un paper, reportant[lo] en lo present concell pera que ab tot assert se puga obrar per part de la present ciutat"*[23], sin menoscabo por ello de agradecer a la reina su interés por informar a la ciudad de la llegada de Margarita Teresa- como también por parte del virrey don Vicente Gonzaga que escribió a la reina para saber la manera de actuar y solicitar qué se hacía en las otras capitales de la Corona de Aragón. Este hecho también influyó en el retraso del viaje de la emperatriz porque la reina Mariana de Austria aguardó la llegada de los memoriales sobre recibimientos reales enviados por Zaragoza y Valencia para poder ordenar, de este modo, el más adecuado para la figura de Margarita Teresa[24].

De forma paralela a los preparativos del recibimiento de la infanta Margarita Teresa, surgió un tema ya conocido en Cataluña: la problemática del uso o no del palio, cuestión que reflejaba las tensiones habituales entre las dos ramas de la dinastía Habsburgo desde el mismo momento de su escisión. El virrey don Vicente Gonzaga escribió al secretario de la reina, Don Luis de Oyanguren, a fin de informarle acerca de la necesidad que tenía de que la reina *"me mande advertir si la han de rezivir con palio o no porque si la han de rezivir con palio necesitan los concelleres de prevenirse de los ropones acostumbrados para esta función de hazer el Palio y otras*

---

[21] ACA, *Consejo de Aragón*, leg. 1350, exp. 67/1, 21 de mayo de 1665

[22] ACA, *Consejo de Aragón*, leg. 1350, exp. 67/2, 26 de junio de 1665. Juan de Palafox y Mendoza había sido nombrado por Felipe IV capellán y limosnero de su hermana María de Austria, a la que acompañó a Viena para celebrar sus desposorios.

[23] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 28 de enero de 1666, p. 412. La información también aparece referenciada en el *Registro de Deliberaciones*, 1.B.II-175 (30.11.1665-30.11.1666), fols. 41-42. El propio *Dietari* constata parecidas deliberaciones mantenidas por los *consellers* con fecha 5 de marzo de 1666, pp. 415-417.

[24] CHAMORRO ESTEBAN A. *Ceremonial monárquico y rituales cívicos. Las visitas* reales a Barcelona *desde el siglo XV hasta el XVII.* Barcelona, Universidad, Tesis Doctoral inédita, curso 2012-2013, p. 85. Del mismo autor, "El paso de las infantas de la Casa de Austria por Barcelona (1551-1666)", en *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna. I Encuentro de Jóvenes Investigadores*. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2013, pp. 495-513.

prevenciones tocantes a la ceremonia"[25]. La reina pidió al Consejo de Aragón que le enviase su parecer acerca de esta cuestión, a la que este respondió -tras estudiar ejemplares anteriores como los de la reina Isabel de Castilla (1481), la emperatriz Isabel (1533), la emperatriz María (1582) y María de Hungría (1630)- lo siguiente: *"aunque por hija de V[uestra] Mag[estad] y Emperatriz es digna de todas las mayores demostraciones de obsequio que se puedan. Pero pareze al Conso. que esto es bien que se escusse"*[26].

El principal motivo que alegó el Consejo de Aragón fue que el palio estaba reservado exclusivamente para el monarca debido a su condición de suprema y soberana insignia de jurisdicción y potestad dentro de sus reinos. También argumentó que la emperatriz únicamente podría ser recibida bajo palio en el ducado de Milán, territorio feudo de Leopoldo, o en cualquier otro lugar dependiente del Imperio, pero que en España era justo y aconsejable mantener tal distinción solo y únicamente con los *"SSres Reyes sus dueños soberanos"*. Una correcta interpretación de esta negativa permite entrever la competencia existente entre las dos ramas de la Casa de Austria por alcanzar más hegemonía y mayor prestigio. Se aconsejó también en el memorial no hacer distinción entre el recibimiento que se le hizo a la reina de Hungría y el que se le haría a la joven Margarita por pertenecer ambas a la Casa Real. Se decidió entonces que esta última entrase con litera, tal y como había hecho su antecesora más inmediata en 1630. Esta forma de transporte era más apropiada porque otorgaba la dignidad debida como persona de sangre real, pero no significaba reconocimiento alguno de soberanía en la emperatriz ya que quedaba exento de la carga ritual y simbólica del palio[27].

---

[25] ACA, *Consejo de Aragón*, leg. 1350, exp. 67/6. Citado también por CHAMORRO ESTEBAN, A. *Ceremonial monárquico y rituales cívicos. Las visitas reales…*, op. cit., p. 186.
[26] ACA, *Consejo de Aragón*, leg. 1350, exp. 67/9. Citado también por CHAMORRO ESTEBAN, A. *Ceremonial monárquico y rituales cívicos. Las visitas reales…*, op. cit., pp. 187-188.
[27] CHAMORRO ESTEBAN, A. "El paso de las infantas de la Casa de Austria… ", op. cit., p. 509.

LA COBERTURA DE LOS JURADOS, LA CUESTIÓN DEL ALOJAMIENTO Y PROBLEMAS DE CEREMONIAL

Motivo de debate fue también el tema de la cobertura de los jurados cuando saliesen a recibir a la emperatriz y entrasen en la ciudad:

> *"No se duda q[ue] no se han de cubrir q[uan]do vayan a b[esar] l[a] m[ano] a la Sra Emperatriz a su possada en ninguna parte en su Cesarea presencia. Porque aun q[uan]do la ciudad de B[a]rna lo pretendió que fue q[uan]do el año de 1630 fueron a b.l.m. a la sra Reyna de Hungria, no se cubrieron, lo qual consta de q[ue] estando escrita en la Ciud. la disputa no se escribió que se cubrieron y por[ue] se ha entendido por otras relaciones de personas que se hallaron p[re]ntes en aquella ocasión. Lo que se duda es quando van a caballo en la entrada publica … Pero no siendo assentada la costumbre de cubrirse en estos actos es de parezer del cons[ejo] que se podrían cubrir mientras anden fuera de los muros de las ciudades, pero q[ue] dentro dellas han de ir descubiertos, q[ue] seria convente. que en Barna viesen executoriada esta excepción los del Pueblo, y les hiciese memoria de sus delitos, y que los Virreyes de aragon y Cathaluña se lo podrán advertir respectivamente para q[ue] desde q[ue] se comiencen a mover, y caminaren asta la puerta de las ciudades, y no mas se cubran"*[28].

El asunto de las coberturas de las autoridades de la ciudad ante miembros de la familia real era de suma importancia y en Barcelona había sido motivo conflicto en varias ocasiones entre la monarquía y los *consellers*. El Consejo de Aragón se mostró inflexible, pero el antiguo privilegio de no cubrirse fue defendido a ultranza en la capital catalana no solo por estos últimos sino también por el resto de los habitantes de la ciudad. Entendían que la honra y el prestigio no era asunto de debate.

Por otra parte, el aposento de la emperatriz -quien se alojó para la ocasión en el Palacio del duque de Cardona, situado en la plaza de San Francisco y residencia habitual de los monarcas desde 1626, año de la estancia de Felipe IV en la ciudad- y de su séquito no significó en esta ocasión ningún problema y se realizó de una forma práctica y cómoda[29]. Sin embargo, el problema surgió después. A finales de

---

[28] Citado en *Ibídem*, p. 509.

[29] *"Dit dia, lo senyor conseller ters estigue tot lo dia occupat en fer bolletas per lo allojament de la familia de dita magestat cesarea, i ja dos dias avia que en compañía del veguer anaven per tota la ciutat pera disposar dit allojament, que.s feu ab molta quietud y ab molta satisfactio de tots"*. AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 18 de julio de 1666, p. 439. Citado también por CHAMORRO ESTEBAN, A. *Ceremonial monárquico y rituales cívicos. Las visitas reales…*, op. cit., pp. 139-140. El

diciembre llegaron a Barcelona las galeras de España que trasladaban el séquito de la emperatriz que regresaba de Alemania, adonde la habían acompañado. El aposentador solicitó entonces su alojamiento durante los días que estuviesen en la ciudad, pero esta esgrimió con argumentos históricos su negativa[30]. El problema residió en el derecho o no a hospedaje y manutención que tenían los miembros de la comitiva real que, tras las jornadas de estas infantas, no permanecían en las nuevas cortes de éstas y emprendían un largo y costoso viaje de regreso. Ni siquiera las peticiones de los reyes y reinas hacían que las localidades se hicieran cargo de sus gastos, viéndose obligados entonces a pagarse la travesía de regreso de su propio bolsillo[31].

El Consejo de Aragón se manifestó también acerca de una notable diferencia existente entre los ceremoniales de Zaragoza y Barcelona. En la primera, los jurados se apeaban del caballo para efectuar el besamanos y luego acompañaban al huésped real hasta sus aposentos en el palacio designado como alojamiento, mientras que en Barcelona los *consellers* no descabalgaban para besar la mano real y tras acompañarla hasta palacio, se despedían en el umbral sin entrar dentro. Es significativo destacar la postura adoptada por el propio Consejo en este sentido, ya que para evitar posibles conflictos con las autoridades catalanas por motivos ceremoniales optaron por no igualar los dos modelos rituales y respetar las costumbres de ambas tradiciones por igual[32].

MARGARITA MARÍA TERESA EN BARCELONA

Iniciado el viaje a Barcelona con salida desde Madrid el día 28 de abril, la comitiva pasó por Hinojosa (Guadalajara) y Bonete (Albacete) para recalar en Gandía como lugar de descanso y llegar finalmente a Denia, punto de embarque hacia Barcelona. Sin embargo, disfrutó poco la emperatriz de esta última localidad

---

propio *Dietario* informa con relativa puntualidad de todo el proceso seguido a fin de encontrar acomodo para todos en casas de particulares, casas de caballeros, casas grandes y monasterios, 16 de julio de 1666, pp. 435-436.

[30] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 22 de diciembre de 1666, p. 468.

[31] CHAMORRO ESTEBAN, A. "El paso de las infantas de la Casa de Austria… ", op. cit., p. 510.

[32] *"Esto pareze que se havia de igualar a lo que es mayor obsequio, pero finalmente por lo que se suelen sentir qualq[uier] mudança y ocasionar desconsuelos, y diferencias innovar de lo q[ue] en los últimos actos se ha praticado, pareze que sera lo mejor tolerarlo como asta ahora á barna y dexar seguir á cada ciu[da]d los últimos exemplares de sus libros"*. Citado en *Ibídem*, p. 511.

ya que se contagió de fiebres tercianas y tuvo que regresar a Gandía para recuperarse. A causa de la enfermedad murió la condesa de Benavente y la sufrió también el duque de Alburquerque. Todo ello retrasó el viaje[33]. Pese a su convalecencia, Gandía aprovechó la estancia de la emperatriz para agasajarla con diferentes obsequios por parte de personajes notables, tanto a ella como a miembros de su séquito[34]. Así, la duquesa de la ciudad le regaló varios cortes de suntuosas telas, guantes bordados, flores, dulces, animales de granja (gallinas, pavos, pollos, terneras de leche, carneros, cabritos, conejos y pichones), pescado, vino y fruta del tiempo. También fueron festejadas las damas de honor, los duques de Alburquerque, los mayordomos de la emperatriz, un cardenal, el padre confesor y el capellán mayor[35] (Fig. 3).

Margarita permitió también el agasajo organizado por los vecinos de la localidad pero, una vez recuperada, regresó a Denia para embarcarse hacia Barcelona en la galera real, adornada con la suntuosidad de costumbre[36]. El conjunto de la flota estaba formada por una escuadra de veintisiete embarcaciones, contando entre ellas la escolta de las galeras de Malta y las del gran duque de Toscana. Conocida la noticia, el virrey Vicente Gonzaga se apresuró a advertir a los *consellers* de Barcelona a fin de que estuviese todo preparado[37]. Estos acordaron entonces escoger a dos emisarios a fin de visitar al propio virrey y recibir instrucciones de primera mano acerca del modo más correcto de recibir a la emperatriz, habida cuenta de que la reina Mariana de Austria ya había manifestado su deseo de que se respetase el luto por la muerte de Felipe IV pero sin la introducción de cambio alguno. Los escogidos fueron don Joseph de Navel y Erill, ciudadano, y Geronim de Cornet y Çacirera, militar[38].

---

[33] FERNÁNDEZ DURO, C. *Viajes regios por mar en el transcurso de quinientos años*. Madrid, Editorial Renacimiento, 2013, pp. 239-240.

[34] *Breve descripción de la entrada qve la señora emperatriz hizo en la civdad de Gandia, regalos con que la Duquefa de aquel Eftado firvio a fu Mageftad Cefarea, recivimiêto de la Ciudad de Barcelona, fu embarcacion, y acompañamiento hafta llegar a Italia a el Puerto del Final*. Impreso en Sevilla por Juan Gomez de Blas, Impreffor mayor de la Ciudad, año 1666.

[35] La fuente documental referida anteriormente permite identificar a casi todas estas personalidades, dato que aquí obviamos optando por resumir el cargo ostentado.

[36] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 4 y 12 de julio de 1666, p. 432.

[37] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 13 de julio de 1666, p. 432.

[38] Una vez finalizada la reunión con el virrey, ambos se reunieron con el Consell de Cent y *"… se alsaren y feren llarga relatio de que ells per part de la present ciutat se eren conferits ab sa exellencia, peraque fos servit donar intelligencies a esta ciutat tal com y de quina manera deurian anar los senyors consellers pera rebrer la cesarea magestat de la senyora emperatriz, tractant llargament de tot lo que en esta materia ha aparegut esser de utilitat, y que sa exellencia ere estat servit respondrerlos que pera*

A las seis de la mañana del domingo 18 de julio la escuadra llegaba a los pies de la montaña de Montjuich, señal indudable de su proximidad a la ciudad. Inmediatamente se desplazaron por mar el virrey, don Vicente Gonzaga, acompañado de *consellers* y nobles de la ciudad, a fin de dar la bienvenida y proceder al besamanos, en el que también participaron en segundo lugar representantes de la ciudad, el obispo, los cabildos *"y Tribunales, todos con numerofos, y luzido acompañamiento: cuyo acto duro defde la hora referida hafta medio dia"*[39]. Iba vestida la emperatriz de color negro, no tanto en señal de luto sino más bien para recordar la pérdida de su padre Felipe IV, mientras que las autoridades respetaron lo previamente pactado en cuanto a indumentaria se refiere[40]. Margarita se mostró muy receptiva a las atenciones recibidas. A partir de este momento, la descripción escrita al efecto ofrece cumplido testimonio de todo lo realizado en favor de rendir grata su estancia[41] (Fig. 4).

Una vez cumplimentada por las autoridades indicadas, siguió recorrido la galera de la emperatriz para acercarse al puerto de Barcelona, adonde llegó hacia la una del mediodía, siendo recibida por tres salvas reales con bala desde las torres y baluartes de la ciudad. Correspondieron a su vez con sus cañones las galeras de la comitiva "con tanto eftruendo como fi fuera naval la batalla". En sí, esta ceremonia no hacía más que seguir un código de cortesía establecido por la ciudad y que en muchas ocasiones exasperaba incluso a capitanes y almirantes. La forma y orden dependía de la persona de sangre real que llevaban a bordo, con la ciudad obligada a hacerlo en primer lugar como muestra de deferencia y respeto. El estricto cumplimiento de este aspecto del ceremonial cívico resultaba vital para la defensa de los privilegios políticos de la ciudad y de su gobierno municipal, por lo que el

rebre a la senyora emperatriz aparexia de haverse de posar ab gramallas de tafata per lo die de la entrada y lo die de la visita, y que los promens habían de asistir als senyors consellers devian anar vestits de tafata llis ab capas curtes, y que en los demes diez havien de continuar en portar lo dol que vuy se aporta, ab la mateixa conformitat que de present van per continuarse lo dol…" AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 13 de julio de 1666, pp. 433-435.

[39] El orden en el que debían situarse las diferentes personalidades o cargos de la ciudad tanto en los besamanos como en otros actos de homenaje hacia la emperatriz había sido motivo de largo debate en una de las sesiones del Consell de Cent. AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 28 enero 1666, p. 412-414.

[40] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 17 de julio de 1666, p. 436; y 18 de julio de 1666, p. 436.

[41] *Descripción breve, copia de carta, y verdadera Relacion de las Fiestas, y recibimiento que en Barcelona fe hizo á la Mageftad Cesarea de la SereniFsima feñora Doña Margarita de Auftria, Emperatriz de Alemania; y juntamente de fu embarcación, y acompañamiento, facada de vna carta, efcrita a vna perfona partrcular de efta Corte*. En Madrid, Por los herederos de Pablo Val, año 1666.

saludo se podía utilizar como un arma más de los *consellers* para alcanzar sus fines políticos[42].

Desde la Baja Edad Media, era costumbre en muchas ciudades marítimas europeas construir un puente y adornarlo para el recibimiento de un personaje ilustre, más aún cuando este era un rey. Su principal función era facilitar el desembarco del visitante ya que eran pocas las que disponían de un puerto adecuado que les permitiese acercarse lo más posible al muelle. Con el tiempo, esta construcción fue adquiriendo un carácter simbólico y ceremonial que, en muchas ocasiones, dejó en segundo término su auténtica función. El realizado para Margarita de Austria no se quedó atrás, consistiendo en "un fumtuofo Puente, de madera, que entrava de trecho en el mar poco mas de docientas varas, todo con barandillas torneadas, y con diferentes coloridos, adornadas de damasco carmesí, cubierto (el suelo) con ricas y viftofas alfombras"[43]. Con todo, la recepción en el puente era una ceremonia cargada de simbolismo por lo que representaba de paso del peligro del mar a la protección de la tierra. Pero también era un signo de jurisdicción y reconocimiento, ya que solo estaba reservado al monarca y a miembros de la realeza que sabían interpretar su significado.

Del brazo del duque de Alburquerque, Margarita abandonó la galera seguida por la esposa del primero, quien sustituía en estas funciones a la condesa de Benavente, fallecida, como ya hemos señalado, en Denia. Seguían a continuación las damas y a ellas el cardenal Colona, dos obispos y los dos hermanos del duque. La particularidad residió en que, mientras los miembros del séquito iban cubiertos, el virrey y toda la nobleza catalana llevaban los sombreros en las manos. Una vez fuera, sendas literas esperaban a la emperatriz y a la duquesa de Alburquerque, trasladadas en medio de grandes vítores y clamores hasta la marina, donde les aguardaba una espléndida carroza. Precedían al carruaje dos compañías de caballos de la guarnición de la ciudad y cerraba la escolta el coche del gobernador y los del séquito. Nuevas salvas de artillería homenajearon a la emperatriz y se repitieron las

---

[42] CHAMORRO ESTEBAN, A. *Ceremonial monárquico y rituales cívicos. Las visitas* reales…, op. cit, p. 153.

[43] *Breve descripción de la entrada qve la señora emperatriz hizo en la civdad de Gandia, regalos con que la Duquefa de aquel Eftado firvio a fu Mageftad Cefarea, recivimiêto de la Ciudad de Barcelona…,* op. cit.

aclamaciones y los aplausos de la gente distribuida por las calles en un recorrido que había de finalizar en el palacio del duque de Cardona.

Pese al entusiasmo generalizado, los barceloneses no pudieron disfrutar del todo de la entrada de Margarita debido a que ella misma había expresado hacer el recorrido desde el puerto hasta su residencia en una carroza con las cortinas a medio cerrar en señal de su todavía convalecencia de las fiebres contraídas en Denia[44]. Los emisarios escogidos como representantes de la ciudad acudieron el mismo día, pero por la tarde, a cumplimentar al duque de Alburquerque y al cardenal Colona[45].

Durante los días de su estancia en Barcelona, la emperatriz realizó las visitas habituales de todo personaje de prestigio acompañada de la nobleza y parte de su séquito. La catedral, algunas iglesias que despertaron su interés especialmente por las imágenes de devoción que atesoraban, etc., motivó la orden de que todas las paradas o tiendas que los distintos gremios tenían a disposición del público (mercaderes, plateros, vidrieros) emplazadas allí por donde había de pasar Margarita estuviesen exquisitamente adornadas, así como las calles limpias y regadas[46]. Tampoco puso reparo alguno en disfrutar de largas caminatas por la ciudad, llegando incluso hasta la zona de murallas[47] y manifestó su deseo de disfrutar de la música, para lo cual se distribuyeron algunos grupos en tres puntos diferentes de la ciudad debidamente engalanados para que tuviese la oportunidad de escucharlos[48]. Todo ello llenó una actividad diaria en la que no faltó el clamor de unos ciudadanos deseosos de organizar grandes fiestas en su honor, pero a los que no se les permitió "paffar de los límites de las luminarias, y fuegos, que fe hizieron por las tres noches"[49]. Recibió el protocolario besamanos por parte de las

[44] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 18 de julio de 1666, pp. 438-439.
[45] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 18 de julio de 1666, pp. 439-440.
[46] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 7 de agosto de 1666, pp. 446-447.
[47] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 8 de agosto de 1666, p. 447; y 9 de agosto de 1666, pp. 447-448.
[48] *"… los senyors concellers … ordenaren perço fer tres cadaffals adornarts ab sos rebostrers ab les armes de la ciutat; ço es, lo hu que pugue a muralla per lo pla de Sant Francesc, lo altre cerca del pont nou y lo altre cerca lo baluardet dit del vi, ab los quals cadaffals estavan sonant los menestrils de la ciutat, trompetes, timbales y mucica de corda, vestits ab ses cotes de domas carmesí guarnides de galo de differents colors, ab sos sombreros del mateix, que tot ho avian tret de nou, estant sonant tot lo dia y asenyaladament a la tarda quant feyen la rua les dames y en la nit fins a les dues hores de la nit"*. AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 19 de julio de 1666, p. 442.
[49] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 19 de julio de 1666, pp. 440-441.

autoridades civiles y religiosas, incluido el propio virrey, siguiendo una ceremonia tan solemne como aparatosa[50].

PROSEGUIMIENTO DEL VIAJE A VIENA: LA CEREMONIA DEL ADIÓS

Mientras duraban los festejos, Margarita se indispuso de nuevo, lo cual hizo saltar las alarmas de las autoridades porque sabían de las fiebres contraídas en Denia[51]. Incluso la duquesa de Alburquerque se apresuró a escribir a la propia reina, Mariana de Austria, para prevenirla de todo sobresalto[52], quien respondió aliviada a la misiva[53].

El tres de agosto llegaron siete galeras procedentes de Malta al puerto de Barcelona a fin de unirse a la escuadra real para proseguir viaje. El hecho de perfilarse en el horizonte marino apenas esbozada la noche otorgó mayor interés por su entrada, saludada incluso por la emperatriz, quien se asomó a la galería del palacio, construida al efecto por encima de la muralla, para disfrutar del momento[54]. Avisaron las galeras de su llegada a través de un generoso número de salvas que fue

---

[50] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 19 de julio de 1666, pp. 441-442; y 20 de julio de 1666, pp. 443-444.

[51] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 4 de julio de 1666, p. 431; 21 de julio de 1666, pp. 444-445; 23 de julio, p. 445; 24 de julio, p. 445; 25 de julio, pp. 445-446.

[52] *"Señora.- Hoy han llegado á esta ciudad los dos correos que V.M. mandó despachar á los 14 y 15 del corriente, en que he recibido las dos respuestas de V.M. á lo que escribí á los 11 y 12 dél, y en conformidad de mi obligación y de los que V.M. se sirve de mandarme estoy continuando en servicio de la señora Emperatriz con el cuidado y celo que V.M. (sabe), y tengo singular atención á que S.M.C. estyle en todo las horas naturales que observaba ahí y que no haya espejo ninguno como V.M.; y puedo asegurar á V.M. que la destemplanza de ayer no la ocasionó ninguna causa de que pudiese originarse; esta noche lo ha pasado tan bien S.M.C., que desde las diez y media hasta hoy á las ocho de la mañana durmió sin despertar; á esta hora hube de recordarla, por disposición de los médicos, que habiendo hecho junta sobre si se le daría un poco de mana, salió resuelto por mayor parte de ella dejarse de usarse por si la costumbre que se espera se encontrase con la evacuación que había de seguirse, con que se vino á determinar recibiese una ayuda de medesina purgante, con que ha obrado unas durezas que persuaden haber hecho provecho el expelerlas, y todo hoy se ha sentido con muy buena disposición y semblante, esperando en Nuestro Señor que mañana no ha de corresponder asydente ninguno. Así lo quedo pidiendo á su Divina Magestad para que se pueda salir de aquí con la brevedad que cierto conviene. Guarde Dios la C.R. persona de V.M. como la christiandad ha menester. Barcelona 22 de Julio de 1666 años.- La Duquesa de Alburquerque, Marquesa de Cadereyta".* En: RODRÍGUEZ VILLA, A. "Dos viajes regios", op. cit., pp. 380-381.

[53] *"Duquesa: Recibo tu carta con sumo gusto por las buenas noticias que me das de la buena disposición con que se hallaba mi hija; pido (á) Dios que mañana tendré muy buenas nuevas de no haber habido correspondencia. Estimo que me escribas de tu mano, con que podrás todo lo casero decirme más fácilmente que no por secretario. No dudo del cuidado que pones en la asistencia de mi hija, y yo estoy muy satisfecha á ella. Continuarás el darme todas las noticias que te pareciere por minutos, que no tengo otro alivio después que se fue mi hija que ese. Dios te guarde.-De Madrid á 27 de Julio, 1666.-Yo la Reina"*, *Ibídem*, p. 381.

[54] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 3 de agosto de 1666, p. 446.

correspondido por la artillería de los baluartes de la ciudad, aunque fue tal la emotividad del momento que el intercambio de saludos duró alrededor de dos horas. El pueblo barcelonés asistió maravillado a un espectáculo sin par que lo dejó sin aliento, al margen de poder ver de cerca un nutrido grupo de Caballeros del Hábito del Precursor San Juan Bautista quienes en nombre de su religión y Gran Maestre procedieron al besamanos de la emperatriz y se ofrecieron en asistirla durante todo lo que le quedaba de viaje.

La partida de Margarita, que tuvo lugar el día diez del mismo mes, reunió en el puerto un total de treinta y cuatro galeras, e igualmente fue saludada con las correspondientes salvas[55]. Poco antes del embarque asistió a misa en la capilla de Nuestra Señora Santísima de Montserrat, ubicada cerca del Portal del Mar. Hicieron escala en Rosas, Cadaqués y Marsella, ciudad en la que se agregaron las galeras del estado de la Iglesia, gobernadas por Mario Chisi, hermano del papa Alejandro VII, y cinco de la república de Génova. Siguieron todas juntas sin percance alguno hasta el puerto del Final, lugar al que llegaron el viernes 20 y donde se verificó el desembarco para continuar viaje por tierra a Milán y Trento acompañada de un cada vez más numeroso séquito en el que figuraban duques, príncipes y más de diez mil hombres para asegurar su protección[56]. Se disolvió entonces la escuadra, regresando el duque de Alburquerque con la de España a fin de tomar posesión del virreinato de Sicilia no sin antes protagonizar la ostentosa ceremonia de entrega de Margarita al cardenal de Harrach y príncipe de Dietristain, representantes de Leopoldo[57] (Fig. 5).

El cinco de diciembre, Margarita hacía su solemne entrada en Viena. Agasajada como una auténtica reina, jamás imaginó las dificultades de su nueva vida en la corte vienesa. La ceremonia de la confirmación de su matrimonio y todas las fiestas con las que fue homenajeada fueron, en definitiva, momentos inolvidables que no pudo volver a revivir (Fig. 6).

---

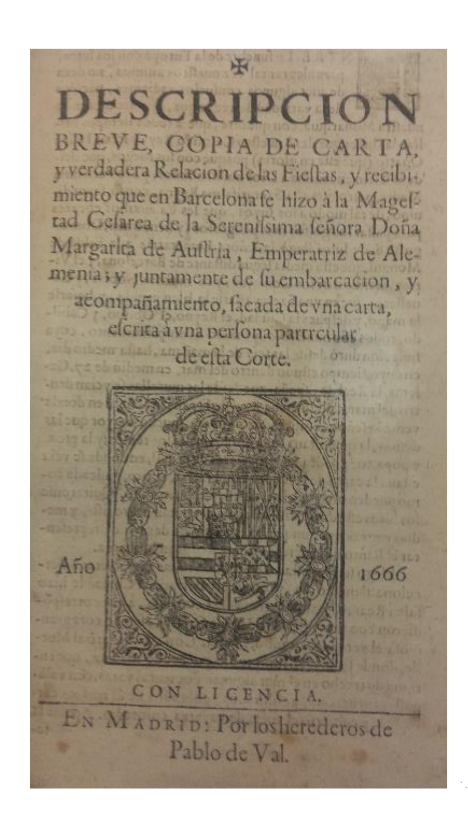
[55] AHCB, *Dietari de l' Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 10 de agosto de 1666, p. 448. Antes de dejar la ciudad, la emperatriz recibió el habitual besamanos de despedida, con elocuentes muestras de aflicción general por su partida y un feliz proseguimiento del viaje. *Dietari de l'Antic Consell Barceloní*, vol. XVII, 8 de agosto, p. 447.
[56] RODRÍGUEZ VILLA, A. "Dos viajes regios…", op. cit. pp. 381-386.
[57] *Ibídem*, pp. 386-391.



Fig. 1. *Margarita Teresa de Austria*, anónimo, h. 1666, grabado, Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Iconografía y Series Reales de España, 100.

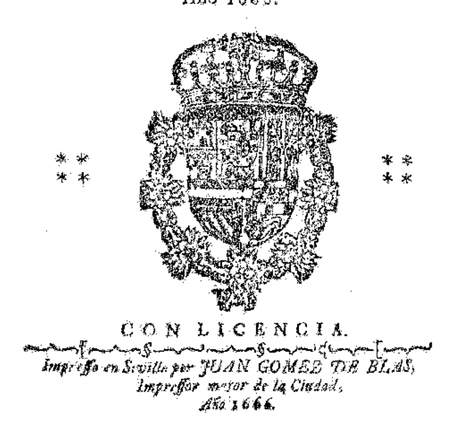


Fig. 2. *Margarita Teresa de Austria*, anónimo, h. 1666, grabado, Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Iconografía y Series Reales de España, 101.



DESCRIPCION
BREVE, COPIA DE CARTA,
y verdadera Relacion de las Fieſtas, y recibi-
miento que en Barcelona ſe hizo à la Mageſ-
tad Ceſarea de la Sereniſsima ſeñora Doña
Margarita de Auſtria, Emperatriz de Ale-
mania; y juntamente de ſu embarcacion, y
acompañamiento, ſacada de vna carta,
eſcrita à vna perſona partrcular
de eſta Corte.
Año 1666
CON LICENCIA.
En Madrid: Por los herederos de
Pablo de Val.

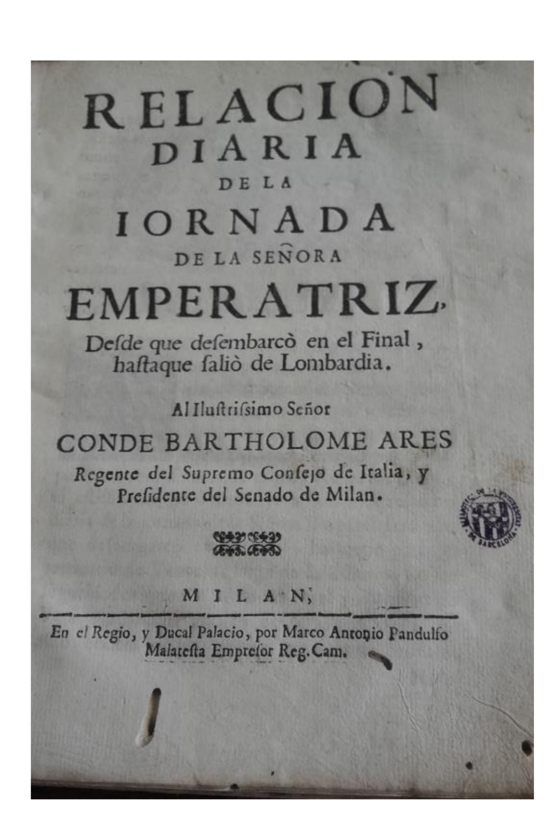
BREVE
DESCRIPCION
DE LA ENTRADA, QVE LA SEÑORA
EMPERATRIZ HIZO EN LA CIVDAD DE
Gandia, regalos con que la Duqueſa de aquel Eſtado
ſirvio a ſu Mageſtad Ceſarea, recivimiẽto de la Ciudad
de Barcelona, ſu embarcacion, y acompañamiento
haſta llegar a Italia a el Puerto del Final.
Año 1666.



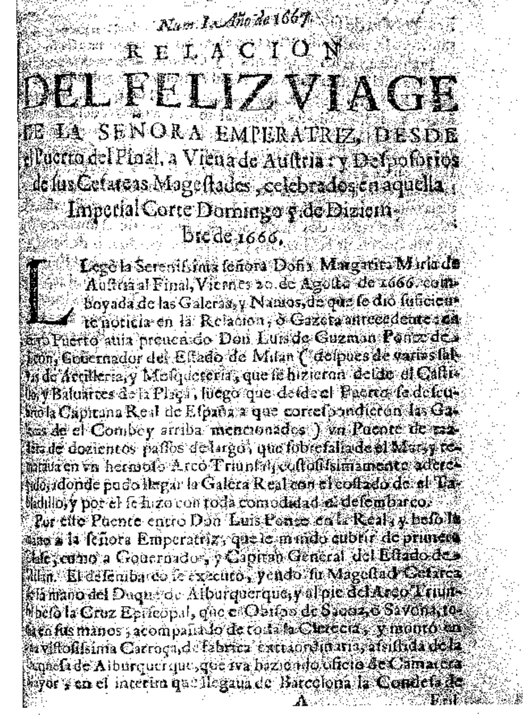
CON LICENCIA.
Impreſſo en Sevilla por JUAN GOMEZ DE BLAS,
Impreſſor mayor de la Ciudad,
Año 1666.

Fig. 3. *Breve descripción de la entrada qve la señora emperatriz hizo en la civdad de Gandia, regalos con que la Duquefa de aquel Eftado firvio a fu Mageftad Cefarea, recivimiêto de la Ciudad de Barcelona, fu embarcación, y acompañamiento hafta llegar a Italia a el Puerto del Final.* Impreso en Sevilla por Juan Gomez de Blas, Impreffor mayor de la Ciudad, año 1666. Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo.

Fig. 4. *Descripción breve, copia de carta, y verdadera Relacion de las Fiestas, y recibimiento que en Barcelona fe hizo á la Mageftad Cesarea de la Serenifsima feñora Doña Margarita de Auftria, Emperatriz de Alemania; y juntamente de fu embarcación, y acompañamiento, facada de vna carta, efcrita a vna perfona partrcular de efta Corte.* En Madrid: Por los herederos de Pablo Val, año 1666. Barcelona, Archivo Histórico de la Ciudad.



RELACION
DIARIA
DE LA
IORNADA
DE LA SEÑORA
EMPERATRIZ.
Desde que desembarcò en el Final,
hastaque saliò de Lombardia.
Al Illustrissimo Señor
CONDE BARTHOLOME ARES
Regente del Supremo Consejo de Italia, y
Presidente del Senado de Milan.
MILAN,
En el Regio, y Ducal Palacio, por Marco Antonio Pandulfo
Malatesta Empresor Reg. Cam.



Num. 1. Año de 1667.
RELACION
DEL FELIZ VIAGE
DE LA SEÑORA EMPERATRIZ, DESDE
el Puerto del Final, a Viena de Austria: y Desposorios
de sus Cesareas Magestades, celebrados en aquella
Imperial Corte Domingo 8. de Diziem-
bre de 1666.

Llegò la Serenissima señora Doña Margarita Maria de Austria al Final, Viernes 20. de Agosto de 1666. comboyada de las Galeras, y Nauios, de que se diò suficiente noticia en la Relacion, ò Gazeta antecedente: en cuyo Puerto auia preuenido Don Luis de Guzman Ponce de Leon, Gouernador del Estado de Milan (despues de varias salvas de Artilleria, y Mosqueteria, que se hizieron desde el Castillo, y Baluartes de la Plaça, luego que desde el Puerto se descubriò la Capitana Real de España a que correspondieron las Galeras de el Combey arriba mencionadas) vn Puente de madera de dozientos passos de largo, que sobresalia de el Mar, y remataua en vn hermoso Arco Triunfal, costosissimamente aderezado, donde pudo llegar la Galera Real con el costado de el Tabladillo, y por el se hizo con toda comodidad el desembarco.
Por este Puente entro Don Luis Ponce en la Real, y besò la mano a la señora Emperatriz, que le mandò cubrir de primera clase, como a Gouernador, y Capitan General del Estado de Milan. El desembarco se executò, yendo su Magestad Cesarea de la mano del Duque de Alburquerque, y al pie del Arco Triunfal besò la Cruz Episcopal, que el Obispo de Saona, ò Savona, tenia en sus manos; acompañado de toda la Clerecia, y montò en una vistosissima Carroça, de fabrica extraordinaria, assistida de la Duquesa de Alburquerque, que iva haziendo oficio de Camarera Mayor, y en el interim que llegaua de Barcelona la Condesa de
A Fel

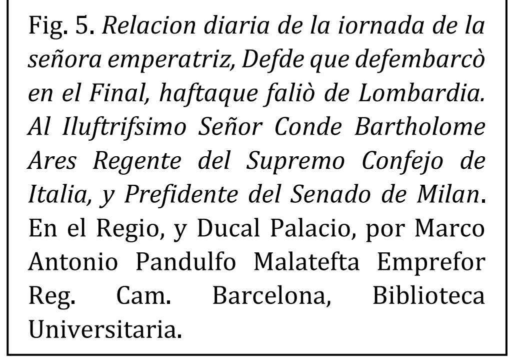


Fig. 5. *Relacion diaria de la iornada de la señora emperatriz, Defde que defembarcò en el Final, haftaque faliò de Lombardia. Al Iluftrifsimo Señor Conde Bartholome Ares Regente del Supremo Confejo de Italia, y Prefidente del Senado de Milan*. En el Regio, y Ducal Palacio, por Marco Antonio Pandulfo Malatefta Emprefor Reg. Cam. Barcelona, Biblioteca Universitaria.

Fig. 6. *Relacion del Feliz Viage de la señora emperatriz, desde el Puerto del Final, a Viena de Auftria: y Defposorios de fus Cefareas Mageftades, celebrados en aquella Imperial Corte Domingo 8 de Diziembre de 1666*. Gómez de Blas, Juan. Imp. Sevilla, Biblioteca Universitaria.

EL MECENAZGO DEL ARZOBISPO PEDRO CARRILLO DE ACUÑA EN SALAMANCA

Jesús Ángel Jiménez García
Universidad de Salamanca

RESUMEN: En esta comunicación que se presenta al II Simposio Internacional «Arte, tradición y ornato en el Barroco» se aborda el mecenazgo ejercido por el Arzobispo Pedro de Acuña en la Catedral de Salamanca, haciéndose una introducción sobre el estado de las colecciones en el barroco, y la importancia que tuvo para nuestro mecenas su formación y su estancia en Roma durante el Papado de Urbano VIII. Gracias a esa estancia el arzobispo Acuña hizo acopio de distintas reliquias y objetos artísticos, tapices, muebles, o cuadros del pintor Guido Reni, que después donará a distintos cabildos como fue el caso de Salamanca.
PALABRAS CLAVE: Mecenazgo, Siglo XVII, Salamanca, Pedro de Acuña, Barroco.

ABSTRACT: The following presentation for the II International Symposium of Art, Tradition and Ornament in Baroque addresses the patronage of the Archbishop, Pedro de Acuña at the Salamanca Cathedral. In the first paragraphs of presentation there is an introduction on the state of the baroque collections and the importance of the creation of patrons and his stay in Rome during the papacy Urbano VIII. Thanks to his residency in Rome, the Archbishop Acuña acquired different relics, arts objects, tapestries, furniture and paintings from the painter Guido Reni. Many of these works later donated to the cathedral chapters different as was the case of Salamanca.
KEYWORDS: Patronage, 17th Century, Salamanca, Pedro de Acuña, Baroque.

INTRODUCCIÓN

El siglo XVII marcará un hito distinto en el coleccionismo y según nos vamos adentrando en la centuria observamos que todo lo que se había propuesto en el Renacimiento va cayendo en desuso. En esta época barroca las colecciones van perdiendo su dualidad, dejando de lado las curiosidades, rarezas y maravillas, para

que la nobleza y los pudientes se vayan especializando en la formación de colecciones de pintura más específicas dentro del mundo artístico y religioso. A esta dicotomía va a contribuir el pensamiento del racionalismo que se fraguará en Europa implantando la separación entre las artes y las ciencias. En este siglo, como propone Descartes, se valorará el conocimiento adquirido de forma científica, donde el arte apenas aportará nada. Por eso encontraremos dos mundos completamente distintos el del sabio dedicado al estudio en su gabinete científico y el del coleccionismo estético y devoto. Fue en Italia donde se dieron los primeros pasos de este nuevo concepto museológico, ya que se pierde la idea de gabinete y se afianza la modalidad de la galería de objetos artísticos y retratos[1].

Vengan los siguientes ejemplos: interesante fue el del arzobispo de Milán, cardenal Federico Borromeo que consideraba que eran tres las funciones del arte sacro, didáctica, devocional y documental. Y en su obra *De pictura Sacra* de 1624 argumentaba la función del arte: "(…) enseñar al pueblo la verdad de la fe y de la historia sacra no solo con las palabras, sino con la pintura y con cualquier otra representación que sirva para excitar los ánimos y los sentimientos de los fieles a venerar los misterios de la religión". Estos ideales tridentinos descritos por el arzobispo fueron acompañados con hechos y una vez que se instala en el arzobispado milanés en 1601 empieza a concebir su gran obra.

En 1603 empieza a realizar el edificio que albergará la Biblioteca Ambrosiana inaugurada en 1609. Pocos años después, en 1615, empieza a comprar edificios adyacentes a la biblioteca para crear una Academia de pintura, escultura y arquitectura, que educara a los jóvenes en las reformas impuestas por el Concilio de Trento en el campo del arte. Y en 1618 el cardenal donaba su colección de pinturas para crear la Pinacoteca Ambrosiana. Borromeo creó esta galería, no solo como una exposición de obras de arte, sino que buscaba un complemento educativo para la mencionada Academia que se fundaría en 1625, el mismo año en el que publica su *Museaum Bibliothecae Ambrosiane* donde dará a conocer su idea sobre el proyecto expositivo en la pinacoteca y desarrollará también su propia reflexión estética. De esta forma se unían los conceptos de biblioteca, museo y escuela[2].

---

[1] BOLAÑOS, M. *Historia de los museos en España*. Gijón, Trea, 2008, pp. 21-28; pp. 91-93.

[2] DOMÉNECH, C. "La reapertura de la Biblioteca Ambrosiana de Milán", *Ars longa: cuadernos de arte*, nº 7 (1996), pp. 285-290. JONES, P. M. *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e Riforma cattolicanel XVII secolo a Milano*. Milano, Vita e pensiero, 1997, pp. 24-52. *Carta circular sobre la función Pastoral*

Otro ejemplo de esta praxis coleccionista se produjo en Florencia cuando se reacondiciona la Tribuna de los Uffizi por parte de Cosme III (1639-1723). Los Médicis querían volver a conseguir el realce cultural y artístico de la ciudad que se había ido perdiendo en favor de Roma. Siguiendo los nuevos postulados museísticos se eliminaron las mesas para joyas y la sala acogió pinturas de ilustres artistas como Rubens, Rafael o Tiziano compartiendo espacio con las esculturas clásicas traídas desde Roma, convirtiéndose en el museo privado más afamado y el mejor modelo a imitar[3].

Estos casos italianos descritos no fueron la generalidad en la Europa del siglo XVII, y en concreto en la misma Italia o en la zona central del continente todavía existían ejemplos donde lo curioso se mantenía unido a las colecciones de arte como fue la práctica habitual en la centuria anterior. Un ejemplo de ello fue la colección de maravillas y la colección de arte de Salzburgo que había sido fundada por el arzobispo Guidobald Graf von Thun (1654-1688) donde se albergaban junto a los lienzos, curiosidades, objetos científicos, o piedras tratadas. Pero también se dará en Roma un caso como el anteriormente mencionado con la fundación del Museo Kircheriano a mediados del siglo XVII. Fue un jesuita alemán, Athanasius Kircher, el que patrocinó el museo que en 1678 disponía de un catálogo donde se reflejaba el objetivo del mismo, intentar abarcar el conocimiento humano gracias a la combinación de un conjunto heterogéneo de objetos científicos y artísticos, siguiendo una estructura con una clara intención educativa[4].

de los museos eclesiásticos. Ciudad del Vaticano, Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia, 15 agosto 2001, pp. 14-15.

[3] HASKELL, F. y PENNY, N. "Florencia: el impacto de la Tribuna", en: *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid, Alianza, 1990, pp. 69-77.

[4] VON SCHLOSSER, J. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Madrid, Akal, 1988, pp. 141 y 214. A fines del siglo XIX el Museo era descrito de la siguiente forma: *"El museo de Kircher se cuenta entre los más famosos y ricos de Europa. La colección numismática, sobre todo respecto á antiguas monedas ponderales de los diferentes pueblos de Italia, es la más numerosa de cuantas en el mundo existen (…) Son también monumentos arqueológicos de grande interes dos copas de plata con los nombres de las mansiones que se encontraban en la gran vía de Roma á Cádiz; una silla de bronce con incrustaciones de plata, al servicio de los sacerdotes de Baco; idolillos, espejos, bajos relieves, objetos de barro cocido, armas y cuchillos de pedernal, etc. No es menos rico el museo Kircheriano en antigüedades cristianas, consistentes principalmente en lámparas de barro y de bronce, inscripciones griegas y latinas de los primeros siglos de la Iglesia, páteras, instrumentos de martirio, etc."* FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. y FREIRE BARREIRO, F. *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación* (tomo III). Santiago de Compostela, Imp. del Seminario Conciliar, 1882, p. 674.

EL COLECCIONISMO EN ESPAÑA

En lo que se refiere al caso de España el proceso museístico se moverá tanto en la idea de los gabinetes científicos como en la exclusividad de las galerías artísticas. Y una muestra de ello lo redacta Vicente Carducho en su obra *Diálogos de la pintura* de 1633 cuando realiza una serie de visitas a las colecciones privadas de los nobles madrileños donde detalla la importancia que se daba en ese momento a la pintura, la convivencia con las antiguas curiosidades manieristas y el coleccionismo de los relicarios[5].

Éstos últimos junto a los camarines de reliquias adquieren en este período una valoración de alto nivel y en muchas de las colecciones artísticas estarán acompañando a las obras pictóricas de temática religiosa. Así los grandes centros religiosos recuperaran las devociones a los santos con unas celebraciones litúrgicas importantes, pensemos en el Escorial obra de Felipe II que será un gran contenedor de reliquias. Y a nivel privado, tanto seglares como religiosos, se caracterizarán por la tenencia de dichas reliquias protegidas por diferentes embalajes donde no se reparará en gastos contratando a los mejores artistas de la zona. Siguiendo este modelo encontraremos donaciones de relicarios, rarezas u objetos artísticos a importantes establecimientos religiosos que irán concediéndoles una buena fama y que posteriormente serán el germen de la formación de los distintos museos. Como son los del Monasterio de la Encarnación o de la Descalzas Reales en Madrid.

EL ARZOBISPO PEDRO CARRILLO DE ACUÑA EN SALAMANCA

Un caso de mecenazgo que nos interesa resaltar aquí especialmente por lo que implica a la Catedral y ciudad de Salamanca es el del arzobispo Pedro Carrillo de Acuña afamado benefactor de obras arquitectónicas y un importante coleccionista que nos muestra un ejemplo de la actividad colectora que se desarrolló en España en el siglo XVII por parte de las jerarquías eclesiásticas y que en muchos casos tenían su punto de partida en Italia.

[5] CARDUCHO, V. *Diálogos de la pintura*. Madrid, Ed. Gregorio Cruzada Villaamil, 1865, pp. 334-337. Las colecciones que visitó fueron las del conde de Monterrey, del conde de Lemos, del duque de Alcalá, del duque de Medinaceli, de don Gaspar de Bracamonte.

Pedro Carrillo nació en 1595 en Tordómar, Burgos siendo sus padres los señores de esa villa. Su formación intelectual, en los primeros años, se desarrolló en el Colegio de los jesuitas de Burgos donde estudió gramática. Más adelante pasó al Colegio de San Ambrosio de Valladolid, también de la Compañía de Jesús, para seguir su formación en Artes.

En Valladolid, donde se ordenó como sacerdote, continuó con la formación académica en la Universidad cursando cánones y leyes. Fecha importante fue la de 1624 cuando ingresó en el Colegio de Santa Cruz. Durante su periplo vallisoletano fue fructífera su actividad jurídica a la vista de los protocolos notariales. Ejerció como Provisor de la ciudad y del obispo, fue Vicario General del Obispado, Juez Examinador Apostólico y Juez Mayor de Vizcaya en la Chancillería de Valladolid.

En el desarrollo de estos puestos debió de adquirir una fuerte formación de jurista ya que en 1633 fue nombrado, a propuesta del rey Felipe IV, auditor de la Rota en Roma. Allí se establecerá hasta 1644 durante el pontificado de Urbano VIII con el que mantuvo frecuentes contactos. Como auditor en la ciudad eterna ejerció funciones judiciales en el tribunal que estaba compuesto por diez miembros, y a ellos llegaban las apelaciones de las causas eclesiásticas de todo el mundo católico. De vuelta a España ostentó la presidencia de la Real Chancillería de Valladolid desde 1645 hasta los primeros días de 1649 cuando se desplaza a Salamanca para hacerse cargo del obispado de la ciudad.

Pedro Carrillo de Acuña había sido promovido para el obispado de la ciudad salmantina el 28 de marzo de 1648, noticia que fue muy celebrada en la ciudad del Pisuerga. En ésta fue consagrado como obispo el 29 de noviembre de 1648 en el Monasterio de Nuestra Señora de Prado por el prelado de León, con la asistencia de los de Burgos y Valladolid. Entró en Salamanca el 5 de enero de 1649 y ocupó la sede episcopal hasta 1655 cuando fue designado como arzobispo de Santiago de Compostela cargo que ejerció hasta su muerte acaecida el l7 de abril de 1667.

Durante su mandato en el obispado de Salamanca emprendió diferentes empresas religiosas visitando tres veces la diócesis y culminadas con la convocatoria de un Sínodo del obispado celebrado en el mes de abril de 1654 en la Capilla de Santa Catalina de la Seo salmantina. Sobre este sínodo publicará Pedro Carrillo el libro *Constituciones Synodales del Obispado de Salamanca* corriendo la

edición a cargo de Diego de Cosío en 1656 y presentando como único motivo decorativo el escudo de armas del prelado Pedro Carrillo de Acuña (Fig. 1).

También destacó como promotor de distintas empresas artísticas y su principal núcleo donde centró su patrocinio fue en la Catedral Nueva, edificio que había sido comenzado en 1513 y a la entrada de Pedro Carrillo en la ciudad todavía no se había concluido, por lo que dejó una partida de mil ducados para la obra de la capilla mayor.

Además de ese interés por la finalización de las obras donó a la Catedral mediante escritura pública el cuerpo de S. Ansano mártir y una reliquia de Santa Martina[6].

"Conozida cosa sea a los que la presente publica scriptura de donazion ynrebocavle vieren como= Nos el Ldo Sr. Don Pedro Carrillo de Acuña del consejo de su Magestad y su Presidente que fuy en la Rl. Chacilleria de Valladolid obispo de esta ciudad de Salamanca dezimos que por quanto rresidiendo en la ciudad de Roma en la santa rrota por este Reyno de Castilla a nuestra ynstanzia y devoción mediante licencia y mandato de nuestro Santísimo Padre Urbano octavo nos fue entregado y consignado el cuerpo de S. Ansano mártir que para este efecto fue sacado del cementerio de San Calisto de Roma y dadnos licencia y facultad para poder transportarle darlo donarle o colocarle en las yglesias que fuese nuestra voluntad como consta por zertificacion dello dada por el Yllmo Sr. Juan Vautista Alterio obispo Camerino con vezes de el eminentissimo señor Vicario que a la razón era de su santidad en dicha ciudad de Roma y su juez ordinario scripto en Pergamino y sellado con su sello pendiente en cordon de seda carnada y oro su data en Roma en siete de junio de el año pasado de mil y seycientos y quarenta y tres
Y teniendo consideracion a los muchos beneficios y merzedes que he rezibido de su divina Magestad tan grandes como de su poderosa mano deseando partir algunos con su Santa Yglesia Catedral desta ciudad de Salamanca de que al presente soy Prelado a la qual y sus señores dean y Cabildo tengo el amor de tan justamente les es debido y por que nuestro deseo es dar muestra y execucion del y solo al presente lo podemos azer en dar y donar a la dicha santa iglesia. El Cuerpo deste santo hoy de tan grande devozion y benerazion poniéndolo en execuzion= Por la presente usando de la dicha lizenzia y facultad de nuestra propia voluntad en la forma que mas aya lugar damos y donamos a la dicha Santa Yglesia Catedral desta ciudad de Salamanca y señores dean y cabildo el Cuerpo de dicho santo San Ansano en una urna de terciopelo carmesí guarnezida de pasamanos de oro y con sus cristales y llave y les damos poder cumplido el que de derecho en este caso se requiere y es necesario según y como nos estaba dado por su Santidad

[6]ARCHIVO CATEDRAL DE SALAMANCA. Cajón 21, leg. 1, nº 30. PALAU, José *La leyenda de oro para cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la Iglesia* (tomo III). Madrid, Librería de Razola. Barcelona, Imprenta de Llorens Hermanos, 1845, p. 397.

para que como Reliquias propia de la dicha Santa Yglesia pueda colocarlo en ella para devozion de los fieles cristianos y azer como de cosa propia se agan caso necesario qualquier derecho y action que tenia adquirido del Cuerpo todo ello lo zedemos(…)y por firme lo otorgamos ante Mathias de Zamora escribano Real Publico del numero de la Ziudad de Salamanca en ella a diez y ocho de febrero de mil y seiscientos y quarenta y nueve años(…)". (Figs. 2, 3 y 4).

También regaló una cortina de seda de Nápoles para el Cristo de las Batallas y entregó un lienzo de *Las lágrimas de San Pedro* obra que se podría atribuir a Guido Reni a tenor de la iconografía y la técnica[7]. (Figs. 5 y 6)

No sólo la Catedral fue la gran beneficiada del mecenazgo del nuevo obispo ya que llevó a cabo otros patrocinios en el Santuario de la Peña de Francia que recibió 500 ducados para una colgadura de damasco destinada a la capilla mayor. Las carmelitas de Alba de Tormes recibieron 200 ducados para ayudar en la obra del tabernáculo y retablo adscrito a la órbita del arquitecto Pedro de la Torre[8].

Visto lo anteriormente descrito podemos deducir que el periodo más fecundo para confeccionar el sentimiento estético de Pedro Carrillo se dio durante su etapa en Roma. Allí pasó una década y fue testigo de la renovación urbanista que se emprendió en el pontificado de Urbano VIII (Maffeo Barberini). El Papa protegió a artistas como Bernini, Borromini, Pietro de Cortona…y junto a escultores y pintores brillantes establecidos en la ciudad hicieron de Roma una de las capitales más grandiosas y bellas. Uno de los detalles llamativos que Pedro Carrillo desarrolló en la etapa romana fue el acopio de reliquias que obtuvo y que más tarde trajo a España. El interés por el culto a las reliquias no fue algo particular de nuestro país, sino que aparecía en el ideario del Concilio de Trento y la Contrarreforma dándose también en la Roma del pontífice Barberini.

Con autorización papal, Pedro Carrillo trajo a España varios cuerpos que habían sido extraídos de las catacumbas y los fue donando a los lugares por los que sentía un especial afecto, así entregó los cuerpos de Santa Emérita a la catedral de Valladolid, el de San Lucio a la catedral de Burgos, el de San Quirino a la catedral de

---

[7] MONTANER LÓPEZ, E. *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1987, p. 265. PEPPER, S. *Guido Reni. L'opera completa.* Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1988, p. 339.

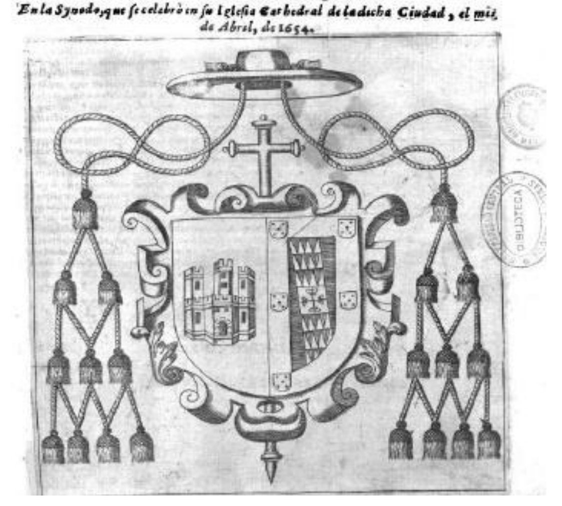
[8] TOVAR MARTÍN, V. "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", *Archivo Español de Arte*, vol. 46, nº 183 (1973), p. 261. CRUZ YÁBAR, J. M. "Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Presencia del retablo madrileño en Castilla y León", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 13 (2014), pp. 94-109.

Santiago y el de San Ansano, como hemos comentado, fue donado por escritura pública a la catedral de Salamanca.

A esta devoción religiosa Pedro Carrillo unió su faceta coleccionista atesorando diversos objetos artísticos, tapices, muebles, o cuadros del pintor Guido Reni que había adquirido en Roma, según consta en las mandas testamentarias[9].

Una vez expuesto el mecenazgo que ejerció Pedro Carrillo en Salamanca, y que también desarrolló en otros lugares de la península como Burgos o Santiago de Compostela, el lector podrá comprobar que las afirmaciones que hacía Vicente Carducho en su obra *Diálogos de la pintura* de 1633 sobre las colecciones privadas de los nobles madrileños donde detallaba la importancia de la pintura, y el coleccionismo de los relicarios no fue algo exclusivo de la capital, sino más bien el ideario que se daba en las altas jerarquías del país y desarrollado en distintas localizaciones geográficas.

[9] FERNÁNDEZ GASALLA, L. "Las obras de Guido Reni en la colección del arzobispo de Santiago Don Pedro Carillo (1656-1667)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, nº 58 (1992), pp. 431-435. "Consumo de arte e clientela privada en Santiago na segunda metade do -século XVII (1649-1700)", *Historia Nova*, nº 2 (1993), pp. 187-204. MATESANZ DEL BARRIO, J. "El mecenazgo artístico de D. Pedro de Acuña, arzobispo de Santiago de Compostela", *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 210 (1995), pp. 137-188. VICENTE LÓPEZ, S. "El arte funerario en Galicia durante los siglos del Barroco", *Semata:* Ciencias *sociais e humanidades*, nº 17 (2005), pp. 321-362. LARRUGA, E. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España: con inclusion de los reales decretos, ordenes, cedulas, aranceles y ordenanzas expedidas para su gobierno y fomento. Producciones, minas, ríos, comercio, manufacturas de lana, seda, curtidos, sombreros, loza, lino, cáñamo y otras de la provincia de Salamanca. Situación, extensión, historia, gobierno, población y minas de oro de la de Extremadura* (vol. 35). Por Don Antonio Espinosa, 1795, pp. 59-67. LLOPIS LLOPIS, S. *El antiguo y celebrado gremio de tapiceros de la ciudad de Salamanca*. Salamanca, S. Llopis, 1964. VICENTE BAJO, J. A., *Episcopologio Salmantino. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Salamanca, Imprenta Calatrava, 1901, pp. 161-162.



CONSTITVCIONES SYNODALES
DEL OBISPADO DE SALA-
MANCA.
Copiladas, hechas, y promulgadas por el Illuſtriſsimo Señor D. Pedro Carrillo de Acuña, Obiſpo de Salamanca, y electo Arzobiſpo de Santiago, del Conſejo de ſu Mageſtad.
En la Synodo, que ſe celebrò en ſu Igleſia Cathedral de la dicha Ciudad, el mis. de Abril, de 1654.

Fig. 1. *Portada* de las *Constituciones Synodales del Obispado de Salamanca*. Ed. Diego Cosío, 1656. Universtity of Toronto-Robarts Library. Foto: Pierre Custodio.



Fig. 2. *Cuerpo de San Ansano*. Relicario Catedral de Salamanca. Foto: Jesús Ángel Jiménez García [JAJG].



Fig. 3. *Cuerpo de San Ansano*. Relicario Catedral de Salamanca. Foto: JAJG.

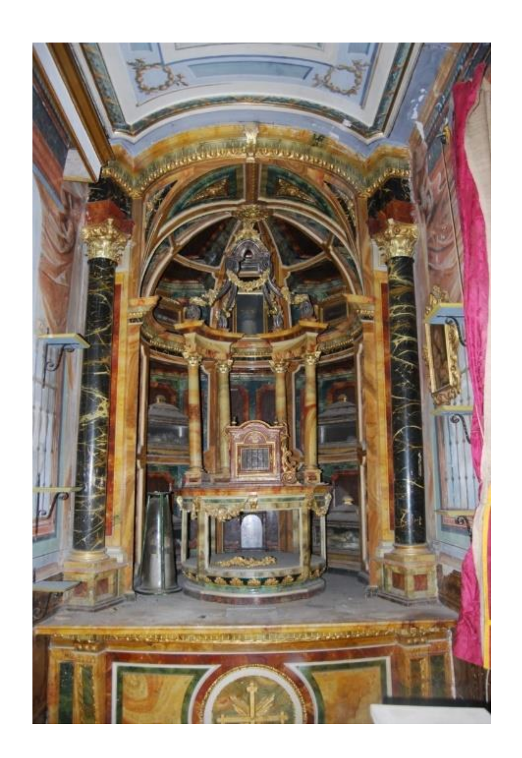


Fig. 4. *Vista del relicario.* Catedral de Salamanca. Foto: JAJG.

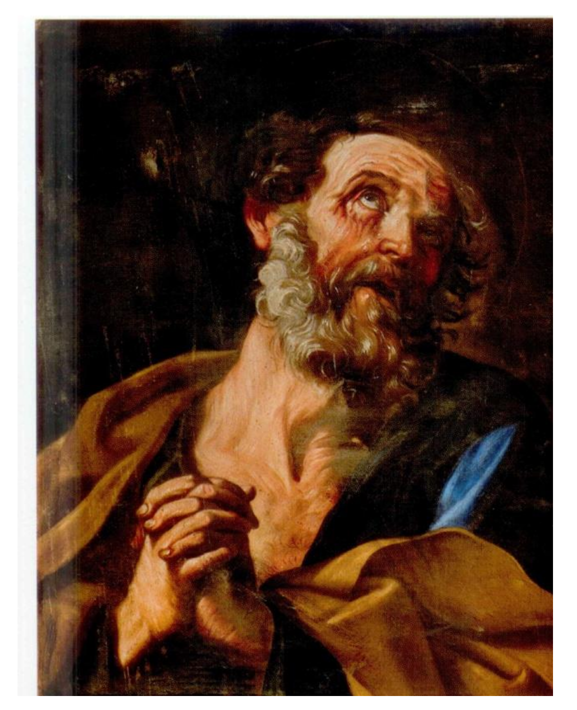


Fig. 5. *Las lágrimas de San Pedro.* Catedral de Salamanca. Foto: JAJG.



Fig. 6. *Las lágrimas de San Pedro,* Guido Reni. Museo Hermitage, S. Petesburgo. Foto: JAJG.

PATROCINIO Y MECENAZGO DE GREGORIO EUGENIO DE ESPÍNOLA SOBRE TEMPLOS GRANADINOS

Isaac Palomino Ruiz
Universidad de Granada

RESUMEN: La labor de patrocinar la ejecución de obras artísticas, dado su carácter de acto voluntario, no siempre quedó reflejada en los documentos que han trascendido hasta nuestros días. En ocasiones, estas actuaciones desinteresadas se hicieron bastante extensivas sobre el patrimonio que hoy conocemos. Ejemplo de ellos es la figura de Gregorio Eugenio de Espínola en algunos templos de la ciudad de Granada. En este caso, el aporte documental viene respaldar un amplio mecenazgo patrimonial, aportando numerosos datos de índole artística inéditos.
PALABRAS CLAVE: Gregorio Eugenio de Espínola, Granada, Arte sacro, Siglo 18, Patrocinio.

ABSTRACT: The work of sponsoring the execution of artistic works, given its character as a voluntary act, was not always reflected in the documents that have transcended to the present day. At times, these disinterested acts became quite extensive on the heritage that we know today. Example of them is the figure of Gregorio Eugenio de Espínola in some temples of the city of Granada. In this case, the documentary contribution comes to support a large patrimonial patronage, providing numerous unpublished artistic data.
KEYWORDS: Gregorio Eugenio de Espínola, Granada, Sacred art, 18th century, Sponsorship.

INTRODUCCIÓN

Desde la erección de las primeras parroquias en el territorio granadino, tanto capital como provincia, en 1501, la dotación de elementos necesarios para el culto ha sido uno de las primordiales necesidades a cubrir. En ello se vio también, desde el principio, la posibilidad de agradar a la Iglesia, porque no a Dios, y cierta marca de distinción social, por parte de aquellas personas de cierto poder adquisitivo. No en vano los primeros patronos de dichas iglesias, los Reyes Católicos, dieron

muestra de su generosidad para con los templos de su tan ansiada conquista. Por tanto, la imitación del modelo regio. Pero no sólo las principales casas y linajes se hicieron cargo de abastecer los templos, si no también personalidad de inferiores estamentos y otros entes sociales llevaron a cabo este cometido. Entre ellos, y como cierta obligación, la Archidiócesis en caso de Granada, enfocada en cuanto a ornato a cubrir las necesidades del culto sacramental. Algunas de las piezas que veremos a continuación son retablos, elementos que quedaban fuera del patrocinio diocesano, por el elevado coste para sus arcas. Por tanto, detrás de los retablos, subyace en muchas ocasiones la mano benefactora particular, y en caso de hacerlo un ente grupal corresponde a parroquias o grupos de fieles tales como hermandades. En esta ocasión veremos tanto el modo de auspicio completo de uno de ellos, como la colaboración puntual, por parte de un particular.

También los miembros del clero, ya de manera particular dejaron constancia material de sus devociones, intenciones y afinidades mediante inmensidad de donaciones a las iglesias parroquiales. Arzobispos, canónigos, beneficiados y curas dotaron, sobre todo a parroquias de mermados ingresos, del ornato necesario para un culto digno. A este sector eclesiástico perteneció el personaje que vertebra este pequeño estudio, Gregorio Eugenio de Espínola.

Sobre la figura de Gregorio Eugenio de Espínola pocos son los datos biográficos que conocemos. Documentalmente podemos hablar de su formación como colegial en la institución del Sacro Monte granadino. Como clérigo registramos su figura encargado de la capellanía de Miguel de Ahumada[1], posiblemente fundada en el Sacro Monte. A la par aparece como beneficiado en la Parroquia de Santa María Magdalena, en abril de 1731. En el mismo año aparece ya como beneficiado de la Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias. Desde este cargo se ocupó de la capellanía que María de Ortega tenía fundada en el Sagrario, donde se registra como capellán en 1739. Dilatada parece ser su estancia en la parroquia patronal de la Carrera, pues diversos documentos los mencionan como "beneficiado más antiguo de las Angustias" en la década de los cuarenta setecentista. Se ha conseguido registrar su presencia allí hasta 1747[2]. De nuevo aparece su figura, en los

[1] Archivo Abadía del Sacro Monte de Granada (AASGr.). Legajo (Leg.) 11. *Dotes y patronato de Ahumada*.
[2] AASGr. Leg. 13, pieza 20.

documentos consultados del archivo sacromontano, a colación del inventario y tasación de sus bienes post-mortem, realizado en 1750[3], seguramente año de su defunción.

La labor de mecenazgo que realizó este miembro del clero granadino, se aborda a raíz de la documentación localizada en el Archivo de la Abadía del Sacromonte. Diversos pagos y referencias nos dan una idea de los fondos con que pudo contar sacerdote. Atendiendo a los cargos de los cuales tenemos conocimiento que ocupó, los beneficios de la Magdalena y las Angustias, y las capellanías de Ahumada y Ortega, pingües debieron ser los honorarios que le repercutían. Ambas sedes han sido históricamente de las más consideradas dentro del entramado parroquial granadino, por los ingresos económicos que producían, más aún si se trataba del beneficio más antiguo de la parroquia, como en este caso. En cuanto a las capellanías de las que estaba encargado también eran de amplios reportes, sobre todo la de Miguel de Ahumada.

La gestión y entrega de los caudales, a tenor de los datos consultados, se realizaba de mano directa de Gregorio de Espínola, aunque a veces aparecen otras personas como intermediarios. Francisco Martínez, posiblemente por entonces beneficiado de la Parroquia de Santa Ana[4], se menciona en varias ocasiones como ejecutor directo de los pagos en nombre de Espínola. En el caso concreto del retablo mayor del Sacro Monte se menciona al canónigo Luis Francisco de Viana, a la sazón comisionado para dicha obra.

Diversos son los campos artísticos en los que Eugenio de Espínola desarrolló su labor de mecenazgo: retablística, imaginería, dorado, orfebrería, herrería y otros. Por tanto, variados son los artífices que llevaron a cabo las piezas costeadas por su patrocinio, entre los que encontraremos algún artista de renombre, caso del escultor José Agustín de Vera Moreno o el entallador Blas Antonio Moreno.

Abordamos pues, el estudio de las piezas concretas que ha sido posible localizar, exponiendo datos inéditos sobre las mismas y sobre otras actuaciones avaladas por tal precursor del arte sacro.

---

[3] AASGr. Leg. 12. *Inventario y tasación de D. Gregorio de Espínola 1750.*
[4] AASGr. Leg. 13, pieza 20, papeles sueltos.

IGLESIA DE LA ASUNCIÓN (ABADÍA DEL SACRO MONTE)

Varias fueron las obras que Eugenio de Espínola afrontó en la Abadía del Sacro Monte, concretamente en el templo de la Asunción de Nuestra Señora.

La primera donación que hemos encontrado recogida de nuestro mentor, en esta casa, es el donativo que realiza para las obras de la nueva capilla de Nuestra Señora del Rosario. Se trata de la capilla ubicada en el lateral derecho del presbiterio, presidida por la imagen naturalista de la Virgen del Rosario, obra realizada en 1599 por Pablo de Rojas y costeada por el fundador del Sacro Monte, D. Pedro de Castro[5], a cuya capilla funeraria se accede a través del citado oratorio mariano. La capilla del Rosario fue reedificada de nuevo a mediados del siglo XVII, quedando registrada la bendición de este nuevo espacio en el acta capitular del 23 de noviembre de 1744. Para esta empresa, Espínola hace entrega de 150 reales y 20 maravedís de limosna para la fábrica de la capilla "para mayor culto de la imagen de Nuestra Señora del Rosario"[6]. En ella misma se reseña el vínculo de Espínola con la Abadía como colegial que fue y como miembro de la Cofradía del Rosario del Sacro Monte[7]. (Fig. 1).

Principal y más destacada es sin duda la empresa del retablo mayor de la iglesia colegial. Se trata de una obra de gran envergadura, ocupando todo el testero del presbiterio. Se dispone en planta poligonal, dividido en tres calles, la central de mayor anchura, y coronado por remate abocinado con casetones. Queda destinado a alojar principalmente las figuras de la titular del templo, la Asunción, y algunos de los principales Varones apostólicos. Cumple también la función de retablo-relicario, albergando en el banco las reliquias de dichos santos, fundamentos y origen de esta institución religiosa. Es un proyecto que aparece recogido en las actas capitulares del Sacro Monte en julio de 1745, donde se registra la intención de Espínola, mencionado como ministro, de dar limosna para la ejecución del nuevo retablo. Según se desprende de uno de los recibos firmados por un comisionado para la obra,

---

[5] Por extenso LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J. "*El mecenazgo artístico en la Granada del siglo XVIII. La financiación del arte religioso*", en: CORTÉS PEÑA, A. L. *Poder civil, iglesia y sociedad.* Granada, Universidad de Granada, 2006, p. 171. La del Rosario es una advocación presente en la Abadía del Sacro Monte desde sus inicios, y una de las de mayor arraigo devocional junto con la Inmaculada Concepción.

[6] AASGr. Leg. 13, pieza 20.

[7] Puede tratarse de la misma congregación que se decidió fundar en la capilla del Rosario, con el título de los Dulcísimos Nombres de Jesús, María y José, en 1694. A.A.S. *Actas capitulares. Libro 5º*. Fol. 565 rº Cabildo de 15 de mayo de 1694.

el retablo fue realizado a expensas de Gregorio de Espínola: *"Recivi del señor ministro don Gregorio de Espinola [...] en quenta del retablo que de orden de dicho señor se está haciendo para el Altar mayor de esta insigne Iglesia collegial..."*[8].

De hecho, los sucesivos pagos sobre esta materia copan todo el proceso de ejecución de la obra, que se extiende entre 1745 y 1747. La colocación del retablo parece realizarse en 1746, por la afirmación que se hace en diciembre de ese mismo año: "el retablo nuevo que se ha puesto en el Altar mayor de la Iglesia Colegial del Sacro Monte"[9]. Por tanto, la talla del retablo se debió realizarse al menos desde dos años antes, si tenemos en cuenta que los primeros donativos se registran en julio de 1745. Y el último pago se fecha de 30 de abril de 1747. Entre medias se efectúan pagos por cuenta del mecenas Espínola, en las siguientes materias:

– En concepto de "hechura" o talla, se entregan 8.253 reales de vellón con 10 maravedís.
– Por trabajos en hierro: "palmatorias, cañones, visagras, aderezos de las llaves de los relicarios y los yerros del manifiesto baxo", se entregaron a Bernabé de Haro 115 reales.
– Por el dorado y policromado del retablo un total de 16.395 reales de vellón. Esta cantidad incluye, entre otros conceptos, el oro empleado (7.800 reales); estofar las imágenes del retablo (3.300 reales) y el pago de los jornales, materiales y andamiajes (5.995 reales).
– Por las lámparas un total de 500 reales.

Los comisionados nombrados por el Cabildo sacromontano para gestionar y supervisar la ejecución del retablo fueron los canónigos José Indalecio de Laboraria, que aparece durante todo el proceso, y Luis Francisco de Viana.

De los recibos que aportamos se deducen los artistas que intervinieron en la realización del retablo mayor sacromontano. Un elenco de nombres de primera fila aunaron sus saberes artísticos al amparo del mecenazgo de Espínola. Aunque los documentos encontrados aportan los costes de la talla y ensamblaje del retablo, sin embargo, no recoge el nombre de quien lo llevó a cabo. Conocemos por otras fuentes

[8] AASGr. Leg. 13, pieza sin número. Recibo de 13 de diciembre de 1745. Este retablo vino a sustituir a uno primitivo del siglo XVII, dado a conocer en un estudio que verá la luz próximamente.
[9] AASGr. Leg. 13, pieza sin número.

que fue el afamado entallador Blas Antonio Moreno[10]. De las tareas de la policromía y dorado del conjunto retablístico: sagrario o arca del Santísimo, relicarios, manifestador e imágenes que en él se veneran, se encargó José de Bustos, que luego veremos también como orfebre. El trabajo lo desarrolló en 1747, empleando para el dorado del manifestador siete libros de oro. Del montaje de andamiajes para las tareas de policromía y dorado se hizo cargo Pedro Ximenes.

Otro nombre destacado encontramos en las labores de herrería, se trata de Bernabé de Haro, que hasta el momento se registra en tareas de ensamblaje. Así trabajará con anterioridad en el *retablo mayor* de San Ildefonso en 1730, el *retablo de Ánimas* del mismo templo y las puertas de los antecamarines de la Basílica de las Angustias[11]. No debiera de extrañar su presencia en esta obra sacromontana puesto que solían ser trabajos, que por su magnitud, requerían de un amplio equipo de artistas. De Haro ya había colaborado con Blas Antonio Moreno en el citado retablo mayor de San Ildefonso. (Fig. 2).

IGLESIA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL Y SANTA MARÍA DE LA AURORA (SAN MIGUEL BAJO)

Un segundo proyecto de grandes dimensiones al que benefició Gregorio de Espínola se enmarca también el campo de la retablística, se trata del *retablo mayor* de la albaicinera iglesia de San Miguel Arcángel y Santa María de la Aurora, hoy día dependiente de la histórica Parroquia de San José.

Se trata de un retablo de sección plana, que ocupa gran porcentaje del testero del presbiterio, y alcanza en altura la cubierta mudéjar del mismo. Se dispone en tres calles separadas por estípites, dos pisos y remate. En la calle central destaca un arco de perfil polilobulado, por el cual se abre una amplia hornacina con acceso interno tras el retablo, a modo de pequeño camarín o pseudo-camarín. El manifestador se ubica centrando el segundo cuerpo, sobre este una pintura de la Coronación de la Virgen. El resto de espacios se ocupan por repisas con marco de fondo para las imágenes en el primer piso, y marcos polilobulados para alojar pinturas en el

[10] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J. "Del barroco avanzado al neoclasicismo en la retablística granadina del setecientos", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29 (1998), pp. 94 y 95.
[11] *Ibídem,* p. 95.

segundo. Presenta gran profusión de elementos de talla y realce, sobre todo de amplias placas recortadas. Se policroma en tonalidades charoladas de verdes, azul y rojo, con golpes de talla y molduras dorados.

Desconocemos la relación que pudo unir a Espínola con esta parroquia, algún tipo de lazo fuerte debió existir dada la cuantía que dedicó a la realización de esta obra. El nexo de unión bien pudo ser la figura del promotor del retablo, Agustín José de Vera Moreno, escultor con el que el presbítero parece que mantuvo buena relación. De hecho el escultor aparece y firma como comisionado para el retablo en el primer documento de recepción donativo de Espínola, y en otros anteriores[12]. Como comisionados constantes de la obra aparecen los presbíteros parroquiales, Antonio Rodríguez de Santiago, comisario del Santo Oficio y cura de esta iglesia, y Antonio López Pardo de Alcaraz, beneficiado de la misma.

Diversas son las entregas de donativos que hace Gregorio de Espínola para la factura del retablo mayor, se efectúan por periodo de un año, desde el 5 de septiembre de 1745 al 15 de septiembre del año siguiente. Según la periodicidad que otros estudios han dado a la ejecución del retablo (1742-1745), los pagos se producirían en el último periodo del mismo. Si bien los documentos que ahora presentamos nos permiten prolongar la factura del mismo hasta 1746, como lo atestigua el último pago fechado en 15 de septiembre: *"…, para finaliçar el retablo del dicho gloriosísimo Arcángel Señor San Miguel,…y a nuestra dilixencia esta ia finaliçado"*[13].

Los conceptos por los que se hacen dichas entregas son todos para la factura de talla y ensamblaje. El primer donativo se hace en concreto para costear los cuatro estípites que por entonces, septiembre de 1745, estaban ya colocados. La dotación total que Gregorio de Espínola hace a la parroquial de San Miguel asciende a 3.500 reales de vellón, los que desde un principio se comprometió a entregar. A esto hay que añadir la donación por independiente que Espínola hizo del manifestador, sin que consten los gastos del mismo. En sufragar el gasto total del retablo también jugaron un importante papel tanto los feligreses, como la Hermandad del Santísimo propia de la parroquia.

---

[12] Reveladores datos de la evolución del retablo podemos encontrar en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J.J. "*El mecenazgo artístico…,* op. cit., p. 370.

[13] AASGr. Leg. 13, pieza 20. Vid. Apéndice documental.

De la consulta de esta documentación no se ha podido desprender dato alguno de los artífices que intervinieron en el retablo mayor de San Miguel Arcángel. Conocida es ya la autoría de su talla y ensamblaje por Blas Antonio Moreno. Las piezas de imaginería presumiblemente se podían relacionar directamente con Agustín de Vera Moreno, promotor de la obra y vecino de la parroquia. Si bien ya Gallego Burín las manifiesta como obras de Torcuato Ruiz del Peral[14]. Las imágenes que hoy ocupan el retablo no corresponden con las de concepción original, rompiendo por tanto su programa iconográfico primitivo. Según inventarios parroquiales posteriores ocuparon este retablo imágenes de los Arcángeles[15] . (Fig. 3).

ANTIGUA IGLESIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA

A la luz de las donaciones que aquí se documentan, es innegable que Gregorio Eugenio de Espínola mantuvo el contacto con los templos en los que había ejercido su ministerio sacerdotal. Así ocurrió también con la Parroquia de Santa María Magdalena, de la que fue beneficiado.

Para la antigua sede parroquial, emplazada entonces en calle Mesones[16], se realiza en 1745 un nuevo tabernáculo para el presbiterio, para lo cual estaba comisionado José de Molina Zambrano. Para el dorado de esta pieza entregó su antiguo beneficiado un total de 8.800 reales de vellón, desglosados en diferentes materias: 4.091 reales en alhajas, 1506 reales en doblones de oro, 2000 reales en plata, y 603 reales en metálico. Este tabernáculo parece que fue sustituido por otro durante el siglo XIX. En 1814 se encarga un proyecto de nuevo tabernáculo, que viniera a sustituir al que se había traído de San Felipe Neri[17]. Por lo cual previo a

---

[14] GALLEGO BURÍN, A. *El Barroco granadino*. Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956, p. 47.

[15] La imagen del titular, que presidía la hornacina central del retablo y hoy en una capilla lateral, se puede afiliar al escultor de Exfiliana. Así mismo ocurre con *San Rafael* y *San Gabriel*, que hoy día se encuentran en la Parroquia de San Rafael procedentes de la de San José. Por sus similitudes con el mencionado titular de San Miguel, bien pudieran ser las imágenes que en principio ocuparon las calles laterales del retablo que nos ocupa.

[16] La Parroquia se encuentra actualmente en el templo del convento de Agustinas Recoletas del Corpus Christi, en calle Puentezuelas. Allí se trasladó el 23 de agostos de 1836 ante la situación de desamortización del su primitiva sede, que se terminó derribando a mediados del siglo XX.

[17] Archivo Histórico Diocesano de Granada (AHDG) *Libro de Junta de Fábrica. 1814-1816.* Libros de archivo caja 37 (2).

estos años se puede localizar la necesidad de un tabernáculo, bien por ausencia o bien por deterioro del que se dorara en 1745.

PARROQUIA DE SAN CECILIO

La solicitud de una reliquia del Santo patrón de la ciudad de Granada, y titular de la parroquia que nos ocupa, da origen a la donación de Gregorio de Espínola a dicho templo. El 5 de marzo de 1745 se recibe en capítulo del Sacro Monte la petición enviada por la Parroquia de San Cecilio[18]. En ella se solicita que el cabildo tuviese a bien concederles una reliquia de San Cecilio, cuyas cenizas son custodiadas en la Abadía granadina donde el santo sufrió martirio según la tradición. Aprobada dicha concesión, un año después de su solicitud, comienza el proceso de proveer un continente apropiado para las cenizas del santo mártir. Es en este momento cuando interviene la figura de nuestro mecenas, que costea los dos elementos para un culto digno de las cenizas de San Cecilio: el relicario y su urna.

El relicario en sí se eleva sobre un trabajado tallo o mástil, compuesto a base de cuerpos geométricos superpuestos. La parte superior o relicario se resuelve a modo de templete de rotunda arquitectura, circundado por ocho columnas. Se cubre con cupulín coronado por una figura portadora de la cruz, posiblemente una alegoría de la Fe.

El relicario es una pieza realizada en plata sobredorada, obra del platero José de Bustos, con un peso de cuarenta y siete onzas y dos adarmes. El importe del material empleado fue de 942 reales de plata, 600 reales del oro con que se doró, que junto a los costes de la hechura, 750, montaron un total de 2292 reales. Todo ello se satisfizo por Espínola por recibo entregado firmado el 30 de julio de 1746[19].

La urna en madera talla y dorada se realizó una vez entregadas las reliquias a la parroquia realejeña. El trabajo de talla se le encargó a Domingo Cabrera, que ajustó el trabajo en 230 reales. El dorado se llevó a cabo por el dorador Francisco Manuel Tallón, con un coste de 100 reales. Ambos pagos se hicieron efectivos con tan sólo once días de diferencia, 6 y 17 de febrero de 1746[20].

[18] AASGr. *Actas capitulares*, libro 8º, fol. 386 vº.
[19] Vid. Apéndice documental, documento 20.
[20] Vid. Apéndice documental, documento 19.

Con el patrocinio de esta pieza, Gregorio Eugenio de Espínola remarca su vínculo con las devociones sacromontanas, en especial con el culto a las reliquias de los mártires del Valparaíso. No olvidemos que en la misma línea se enmarca la primera obra que presentamos en este estudio, el retablo mayor de la Abadía del Sacro Monte. (Fig. 4).

BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

Ocupando el cargo de beneficiado más antiguo de la Parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, Gregorio Eugenio de Espínola patrocinó las piezas de mayor calidad de todas cuantas conocemos de su legado. Se trata de la imagen de *San José con el Niño*, que se venera en el crucero de la basílica patronal[21]. Se muestra al santo en pie, con actitud paternal y protectora, de gran manifiesto en la mirada que dirige atento al Niño Jesús, que sustenta sobre ambas manos. Es una talla completa, de tamaño cercano al natural.

La imagen fue encargada al escultor granadino Agustín José de Vera Moreno, residente en la Parroquia de San Miguel del Albaicín, cerca del taller que regentase hasta su muerte Diego de Mora, su maestro. Según los pagos que constan, la imagen se realizó entre 1744 y 1745, acabándose de pagar el 12 de febrero. Debió finalizarse su hechura por entonces, puesto que los primeros pagos comienzan a realizarse en noviembre del año anterior, fecha en la que también se está acondicionando la capilla donde se le rendirá culto. El primer pago que se conserva, y que se cree referente a este encargo, se presenta algo confuso. Especifica el receptor, el escultor Vera Moreno, el concepto, la realización de una imagen de San José, y como pagador aparece de nuevo el beneficiado de Santa Ana, Francisco Martínez. Aunque en esta ocasión no especifica que lo hiciese en nombre de Espínola.

> *"Recevi del señor don Francisco Martinez Moreno beneficiado de la Parroquia de mi Señora Santa Ana de esta ciudad, trezientos reales de vellón por quenta de una echura de Señor San Joseph que de su horden estoi executando, lo firme Granada y noviembre dieciocho del setecientos quearenta y quatro.*
>
> *Son =300 =reales vellón Don Agustin Joseph de Vera"*.[22] (Fig. 5).

---

[21] Se desconoce la fecha en que San José se desplazó de su capilla original. Actualmente se encuentra en el antiguo retablo de Jesús Nazareno, sita en el brazo derecho del crucero.
[22] AASGr. Leg. 13, pieza 20.

Las fechas cercanas entre los pagos, el siguiente se ejecuta a menos de un mes; la similitud de la cuantía entregada con las de otros recibos donde sí aparece Espínola, trescientos reales; y la realización de obra en una capilla de las Angustias para albergar la imagen de San José, hacen pensar que este primer recibo también se refiere a la obra que aún se venera en la basílica patronal. Por tanto, la cuantía total de la imagen ascendería a mil ciento doce reales de vellón[23].

La aparición del nombre de Martínez Moreno en dicho recibo da en pensar que fuese el beneficiado de Santa Ana, y otras veces intermediario de Espínola, quien llevase a cabo el encargo de la obra y por tanto su primer pago de manera explícita. En el resto de entregas ya aparece Gregorio de Espínola como pagador.

Parece que la imagen pudo tener en su origen cierta intención procesional, puesto que el propio Vera Moreno hace constar que el cerrajero ha de hacer el tornillo para el santo, así como la tuerca para la peana, elementos indispensables para fijar la talla a unas andas procesionales. Gregorio de Espínola costeó también la puesta al culto de la imagen, así lo demuestran los pagos que hace por las obras en una capilla de la parroquial de las Angustias, cincuenta reales, por el blanqueo de la misma y por la colocación de la imagen, 200 reales[24]. Para ello recurre a maestros de su confianza, así vemos como encarga la pintura y colocación de la imagen a Pedro Ximenez, que también montase las andamiadas para el retablo mayor del Sacro Monte. La obra se encargó a Bernardo de Haro, posiblemente familiar del herrero que trabajara en el citado retablo sacromontano, Bernabé de Haro. (Fig. 6).

PARROQUIA DE SAN LUIS

Como última intervención documentada, traemos la donación que Gregorio Eugenio de Espínola realizó a la hoy ruinosa iglesia parroquial de San Luis. En este caso destinada para la ejecución de dos capillas laterales de dicho templo albaicinero. La entrega se confirma por José Martínez Fresneda y Robles, posible encargado o comisionado de la obra, en 1744. En el documento no se recoge la

[23] Ante lo dudoso del dato, en la publicación en que se sacaron por primera vez a la luz los datos de autoría documentada de esta imagen, se indicó que el coste de la misma era de setecientos doce reales, en vez de mil ciento doce. PALOMINO RUIZ, I. "San José con el Niño", en: NAVARRO NAVARRETE, C. *Meditaciones sobre un infante*. Granada, Diputación provincial, Granada, 2013, pp. 220-223.

[24] AASGr. Leg. 13, pieza 20. Vid. Apéndice documental.

cuantía entregada, ni se precisa a que capillas se refería, ni la ubicación de estas en la distribución del templo.

CONCLUSIONES

Analizados los datos expuestos, se deducen dos posibles motivos o circunstancias que movían al donante a realizar estas actuaciones. Por lo general se trataba de ayudas económicas en la ejecución de obras de gran envergadura ya comenzadas, y con promotores ajenos al propio donante. Por otro lado, obras promovidas por el propio Gregorio de Espínola, que en ocasiones respondían a necesidades artísticas surgidas parejas a otro acontecimiento, o bien eran patrocinios nacidos de su más profunda voluntad y devoción. Subyace una latente intención de Gregorio de Espínola de colaborar en proyectos ajenos que requiriesen de un apoyo externo, y no siempre plantear su mecenazgo como un acto de enaltecimiento a su figura. De hecho, en las obras que costeó completamente a sus expensas no se han encontrado testigos que hagan referencia a su patrocinio, lo que manifiesta cierto grado de humildad en sus intenciones.

En la ejecución de las obras expuestas apreciamos un selecto elenco de artistas con los que Eugenio de Espínola se gustaba en contar para llevar a cabo sus empresas artísticas particulares. Para los imponentes retablos que auspició parece que contó con Blas Antonio Moreno, uno de los más destacados entalladores de la ciudad a lo largo de todo el siglo XVIII. Hay que incidir en la idea del trabajo en equipo a la hora de ejecutar estas obras de gran envergadura. Aunque no estrictamente artístico, pero no por ello menos importante, es el trabajo de los montadores de andamiajes y acarreo de materiales. Al frente de estos equipos aparece en dos ocasiones Pedro Ximenez, encargado también del traslado y colocación de imágenes. El herrero Bernabé de Haro, y posiblemente su hermano Bernardo, trabajaron también al servicio del clérigo benefactor. De estos equipos puede que formase parte el escultor granadino Agustín José de Vera Moreno, cuyo nombre aparece tanto como artista de su campo, así como promotor de una de las obras que Espínola auspicia. Dentro su oficio propio estaba considerado como uno de los adalides, lo cual incide en la idea de que Espínola contara siempre con artistas de primera fila para sus proyectos. Nombres menos conocidos pueden ser Domingo

Cabrera, como tallista, Francisco Manuel Tallón y José de Bustos como doradores, siendo más reconocido el último como orfebre. También su trabajo fue requerido por Gregorio de Espínola en varias ocasiones.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1. Parroquia de la Asunción (Abadía del Sacro Monte) Retablo mayor. 13 de diciembre de 1745.

Archivo de la Abadía del Sacro Monte (AASGr.) Leg. 13, pieza s/n.

Recivi del señor Ministro/Maestro Don Gregorio Eugenio de Espinola benefiziado mas antiguo de Nuestra Señora de las Angustias… "xx treinta doblones de a cinco pesos escudos, con falta de nueve granos, que valen xx dos mil doscientos cincuenta y tres reales y diez y ocho maravedís y dicha cantidad la recibo para en quenta del importe del Retablo que d orden de dicho señor se esta haciendo para el Altar mayor de esta insigne Iglesia collegial…"

Documento 2. Parroquia de la Asunción (Abadía del Sacro Monte) Retablo mayor. 5 de julio 1746.

AASGr. Leg. 13, pieza s/n.

Laboraria recibe de Espínola, por mano del doctor D. Luis Francisco de Viana, canónico del Sacromonte. "Dos mill reales de vellon para el efecto que dicho señor Don Gregorio me tiene comunicado, y mi cabildo me tiene confiado azerca del retablo que se esta haziendo para el Altar Mayor de la Insigne Iglesia Collegial… cinco dias del mes de jullio de mill setecientos cuarenta y seis años".

Documento 3. Parroquia de la Asunción (Abadía del Sacro Monte) Retablo mayor.

AASGr. Leg. 13, pieza s/n.

"Recivi del señor Maestro Don Gregorio Eugenio de Espínola Beneficiado mas antiguo… Dos mill reales de vellon para el efecto que dicho señor me tiene comunicado cuya cantidad he recivido en tres doblones de a ocho treze doblones, 2000 reales, desglosa en las porciones que los ha recibido y de c doblones (monedas) cada una".

Documento 4. Parroquia de la Asunción (Abadía del Sacro Monte) Retablo mayor. Herrería. 24 de diciembre de 1746.

AASGr. Leg. 13, pieza s/n.

"Recivi de los Señores Doctores Don Luís Francisco de Viana y Doctor Don Joseph de Laboraria como comisarios del Retablo nuevo que se ha puesto en el Altar mayor de la Iglesia Colegial del Sacromonte ciento y quince reales de vellon que ha importado las palmatorias, cañones, visagras, aderezos de las llaves de los relicarios, y los yerros del Manifiesto baxo, para ponerlo todo corriente cuia cantidad he recibido de dichos señores y para que conste lo firme en dicho Sacromonte en 24 de septiembre diciembre de 1746. Son 115 reales de vellón. Bernabe de Haro (rúbrica)".

Documento 5. Parroquia de la Asunción (Abadía del Sacro Monte) Sagrario del retablo mayor. 24 de diciembre de 1746.

AASGr. Leg. 13, pieza s/n.

"Recibi de los señores Doctor Don Luís Francisco de Viana y Doctor don Joseph In de Laboraria Comissarios de el Retablo nuevo que se ha puesto en el Altar mayor de la Iglesia Colegial de el Sacro Monte zinquenta y ocho reales y medio vellon por el trabajo personal, y materiales de aparejos, para dorar el arca de el Santisimo de dicho retablo y para que conste lo firme en dicho SacroMonte en 24 de Diziembre de 1746.

Pedro Ximenes.

Documento 6. Parroquia de la Asunción (Abadía del Sacro Monte) Retablo mayor. Dorado del sagrario y relicarios. 29 de diciembre de 1746

AASGr. Leg. 13, pieza s/n.

"Señor Don Gregorio de Espinola muy Señor mio… remito los recibos que con una es que la recibi y pague doscientos setenta y tres y mil? Reales de vellon y ziento sesenta y ocho reales que ymportan catorce libros de oro que an dado los siete para dorar el arca que se doro y otros siete para los quatro relicarios que se estan dorando es todo lo que e dado quatrozientos cuarenta y un reales y ¿? vellon deseo usted me mande otra cosa para obedecer sus hordenes… Jueves 29 de Diziembre de 1746. Señor Joseph de Bustos (firma y rúbrica).

(Con otra tinta) "pague = 441 reales Ylustrisimo Spinola".

Documento 7. Parroquia de la Asunción (Abadía del Sacro Monte) Retablo mayor. Dorado el manifestador y los relicarios. 30 de abril de 1747.

AASGr. Leg. 13, pieza s/n.

"Recivi del Señor Maestro Don Gregorio de Espinola … dos mil reales vellon que dicho señor me ha entregado para el costo de dorar el retablo que a su debocion ha hecho en el SacroMonte de cuia obra soi comisario de orden de mi Cabild, y dicha Cantidad es su empleo en la forma siguiente los mil quinientos sesenta y nuebe, que se han de entregar al señor Don Joseph de Bustos quien los suplio para costear el dorado de los relicarios y el dorado y espejos del Manifiesto, y para hacer andamiadas y aparejos para el dorado de el principal, y quatrocientos y treinta y un reales restantes por quenta de lo que se esta dorando, y para que conste di el presente a este Sacro Monte en treinta de Abril de 1747.

Documento 8. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor. Estípites. 5 de septiembre de 1745.

AASGr. Leg. 13, pieza 20.

"Yo Don Antonio Rodriguez de Santiago comisario del Santo Oficio y cura de esta Yglesia Parroquial del Señor San Miguel me consta que el señor don Agustin de Bera a recibido novecientos y sesenta reales de vellon del señor don Gregorio de Espínola Beneficiado de Nuestra Señora de las Angustias, los que a dado por su devoción para los cuatro estípites del retablo del Glorioso Arcangel San Miguel, los que estan ia puestos y entregada dicha cantidad del Maestro que los a echo y por ser verdad lo firmamos. Granada Septiembre cinco de mil setecientos y quarenta y cinco años =

Maestro don Antonio Rodriguez de Santiago (firma y rúbrica)

Don Agustin Joseph de Vera (firma y rúbrica)"

Documento 9. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor. 24 de agosto de 1746.

AASGr. Leg. 13, pieza 20.

"Don Antonio Lopez Pardo de Alcaraz y Don Antonio Rodriguez de Santiago Beneficiado y cura de la Yglesia parroquial de Señor San Miguel de esta ciudad

rezevimos del señor don Gregorio de Espinola beneficiado de la de nuestra señora de las Angustias quinientos reales vellon que dicho señor sea servido de dar de limosna para proseguir la obra del retablo del altar mayor de dicho gloriosísimo Archangel y por la verdad y para que conste damos la presente en Granada en veinte y quatro días del mes de Agosto de mil setezientos y quarenta y seis años.
Don Antonio Lopez Pardo de Alcaraz
Ministro don Antonio Rodriguez de Santiago"

Documento 10. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor. 24 de agosto de 1746.

AASGr. Leg. 13, pieza 20.
"Don Antonio Lopez Pardo de Alcaraz y Don Antonio Rodriguez de Santiago Beneficiado y cura de la Yglesia parroquial de Señor San Miguel de esta ciudad rezevimos del señor don Gregorio de Espinola beneficiado de la de nuestra señora de las Angustias mil reales vellon que dicho señor sea servido de dar de limosna para proseguir la obra del retablo del altar mayor de dicho gloriosísimo Archangel y por la verdad y para que conste damos la presente en Granada en veinte y quatro días del mes de Agosto de mil setezientos y quarenta y seis años.
Don Antonio Lopez Pardo de Alcaraz
Maestro/ministro don Antonio Rodriguez de Santiago"

Documento 11. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor. 2 de junio de 1746.

AASGr. Leg. 13, pieza 20.
"Yo el Ministro don Antonio Rodriguez de Santiago comisario del Santo Oficio y cura de esta Yglesia Parroquial del Señor San Miguel recibi cinco doblones de a ocho en especie de oro del señor don Gregorio de Espinola beneficiado de Nuestra Señora de las Angustias y lo recibimos de dicho señor para efecto de proseguir aciendo el Retablo del Altar maior de dicho Gloriosisimo Archangel y por la verdad y para que conste damos la presente en Granada en veinte y dos días del mes de junio de mil setezientos y quarenta y seis años.
Mro don Antonio Rodriguez Alcaraz (firma y rubrica)".

Documento 12. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor. Última entrega. 15 de septiembre de 1746.

AASGr. Leg. 13, pieza 20.

“Yo don Antonio Pardo Alcaraz y Don Antonio Rodriguez de Santiago […] recibimos del señor don Gregorio de Espinola […] quinientos rreales de vellon con los que a cumpletado la cantidad de tres mil y quinientos rreales vellon que dicho señor se a servido entregarnos, para finaliçar el Retablo de dicho gloriosísimo Arcanger Señor San Miguel ecepto el manifiesto del Santisimo Sacramento que fue lo que dicho señor ofrecio, y a nuestra dilixencia esta ia finaliçado, y en verdad y para que conste damos la presente en Granada en quinze dias del mes de septiembre de mill setezientos y quarenta y seis años.

Documento 13. Santa María Magdalena. Dorado del tabernáculo. 9 de septiembre de 1745.

AASGr. Leg. 13, pieza 20.

“He rezibido del señor don Gregorio Espinola Benefiziado de laYglesia de Nuestra Señora de las Angustias ochomil y ochozientos reales de vellon que dicho señor a dado de limosna para dorar el tabernáculo nuevo del Santisimo Sacramento en la Yglesia de Santa Maria Magdalena, y estando a mi cargo dicha obra doi el presente en Granada a nueve de septiembre de mil setezientos y quarenta y zinco.

Don Joseph de Molina Zambrano”.

“Ha dado el señor Espinola para el dorado / 4091 de alhajas/ 1506 en doblones/ 2000 en plata/ Total de 8197/ Hasta ocho mil y ochozientos que importa el ajuste de todo se restan seiszientos y tres.”

Documento 14. Parroquia de Ntra. Sra. de las Angustias. Imagen de San José. 12 de diciembre de 1744.

AASGr. Leg. 13, pieza 20.

“Recebi del señor don Gregorio de Espinola Beneficiado de la Yglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Angustias, tresientos reales de vellos por quenta del santo Señor San Joseph que le estoi haciendo para dicha Parroquia, lo firme en Granada Disiembre 12 de 744.

Don Agustin Joseph de Vera”

Documento 15. Parroquia de Ntra. Sra. de las Angustias. Imagen de San José. 4 de enero de 1745.

AASGr. Leg. 13, pieza 20.

"Mas rescevi de dicho señor don Gregorio de Espinola otros tresientos reales de vellón por quenta de dicho Señor San Joseph i lo firme. Granada y enero 24 de 1745. Son 300 reales vellón. Don Agustin Joseph de Vera Moreno."

Documento 16. Parroquia de Ntra. Sra. de las Angustias. Imagen de San José. 12 de febrero de 1745.

AASGr. Leg. 13, pieza 20.

"Mas resevi otros dosientos reales de vellón con cuya cantidad queda acabada de pagar la echura de dicho Señor San Joseph i lo firme. Granada quatro de febrero doce del setecientos quarenta y cinco.

Don Agustin de Vera"

"Más reçevi otros dose reales para el tornillo y tuerca de la peana del santo que de aser el serragero i lo firme dicho dia. Don Agustín de Vera."

Documento 17. Parroquia de Ntra. Sra. de las Angustias. Capilla para San José de San José. 24 de noviembre de 1744.

AASGr. Leg. 13, pieza 20.

"Obra de Señor San Josepf (nota marginal).

Recebi del señor Don Gregorio de Espinola beneficiado de la Yglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Angustias cincuenta reales de vellón a cuenta de obra que estoi aciendo para una capilla de dicha Yglesia = Y por ser verdad lo firme Granada y Noviembre veinticuatro de mill seteçientos y cuarenta y cuatro años=

Bernardo de Haro (firma y rúbrica).

Documento 18. Parroquia de Ntra. Sra. de las Angustias. Capilla para San José.

AASGr. Leg. 13, pieza 20.

"Recebimos del Señor Don Gregorio de Espinola quarenta reales de vellón por el enlucido y blanqueado de la Capilla de la Birgen de las Angustias y por ser berdad la firmamos. Pedro Ximenez.

De el blanqueo 40 reales, mas ziento sesenta reales poner el santo en su capilla = 160 reales. (Nota marginal)”.

Documento 19. Parroquia de San Cecilio. Urna del relicario. 6 y 17 de febrero de 1747.

AASGr. Leg. 13, pieza 20. Pliego suelto.

“Recibi de don Gregorio de Espinola por mano de don Francisco Martinez xx ducientos i treinta reales vellon en que se ajusto la urna que hize para el relicario donde se an colocado las rreliquias del Señor San Cecilio en su misma parroquia. Granada febrero seis de mil setecientos quarenta y siete años.

Domingo Cabrera (firma y rúbrica).”

“Recivi del señor don Gregorio de Espinola por mano del señor don Francisco Martinez zien reales de vellon del costo del dorado de la urna que dicho señor a echo para la colocazion de las reliquias de Señor San Cezilio en su Parroquia, y para que conste lo firme Granada y febrero diez y siete de mil setezientos quarenta y siete.

Manuel Francisco? Tallon (firma y rubrica)”.

Documento 20. Parroquia de San Cecilio. Relicario. 30 de julio de 1746.

“Digo yo don Joseph de Bustos Artifize en el Arte de la platería de esta ziudad que recivi del señor don Gregorio de espinola Benefiziado de Nuestra Señora de las Angustias, dos mil ziento quarenta y tres reales vellon por el ymporte de un relicario de plata sobredorada que hize de horden de dicho señor para poner ziertas reliquias de Señor San Sezilio y dicho relicario tiene de peso quarenta y siete onzas y dos adarmes que a 20 reales montan 942 reales vellon y de la hechura setezientos y zinquenta y del oro del sobredorado y a 20 ¿ con que se doro seiszientos ¿ que dichas partidas componen dos mil dozientos noventa y dos reales vellon y los ziento querenta y nueve ¿ de aumento […] 30 de julio de mil setezientos y quarenta y seis años. 2.143.

Joseph de Bustos (firma y rúbrica)”.



Fig. 1. *Capilla de Ntra. Señora del Rosario*. Iglesia de la Asunción (Sacro Monte). Foto: Isaac Palomino Ruiz [IPR].



Fig. 2. *Retablo mayor*. Iglesia de la Asunción (Sacro Monte). Foto: [IPR].

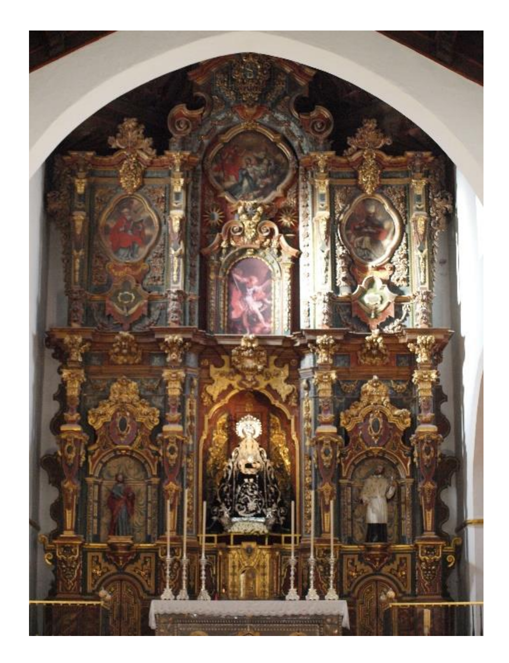
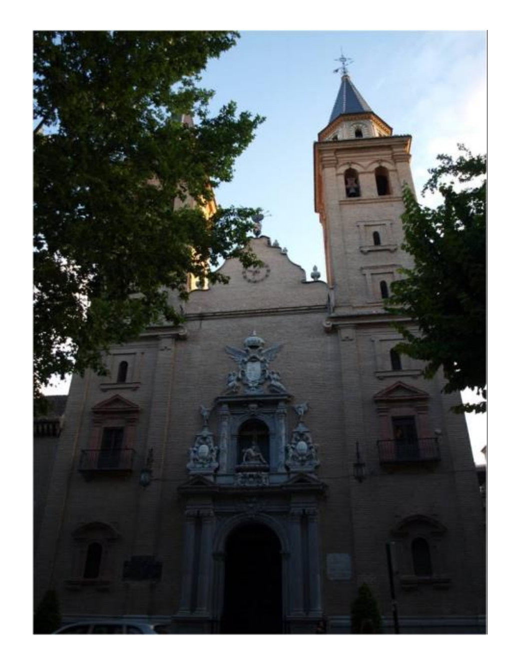


Fig. 3. *Retablo mayor*. Parroquia de San Miguel. Foto: [IPR].



Fig. 4. *Relicario de San Cecilio.* José de Bustos, 1746. Parroquia de San Cecilio. Foto: [IPR].



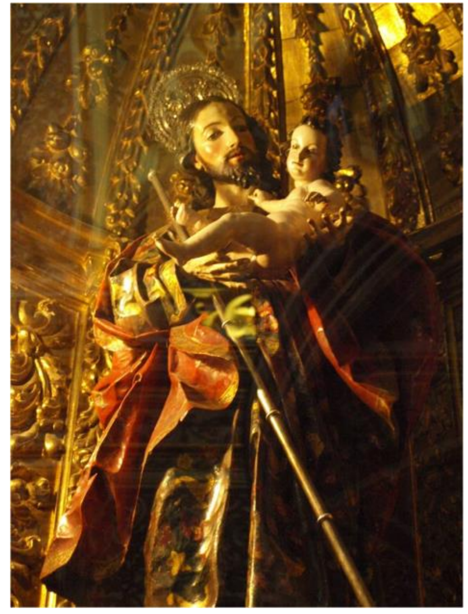




Fig. 5. *Basílica de Ntra. Señora de las Angustias*. Foto: [IPR].

Fig. 6. *San José*. Agustín de Vera Moreno, 1745. Basílica de Ntra. Señora de las Angustias. Foto: [IPR].

"CON QUIEN JUEGA SILVA TAN MÍSTICA Y CONCEPTUOSAMENTE…" LA CONSTRUCCIÓN DE LA PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN MÁRTIR DE MARCHENA (SEVILLA)[1]

Manuel Antonio Ramos Suárez

Universidad de Sevilla

RESUMEN: Gracias a la lectura del expediente conservado se estudia la construcción del nuevo templo barroco de san Sebastián de Marchena (Sevilla) y se analizan las actuaciones realizadas por el arquitecto Pedro de Silva, tracista y maestro del mismo, así como sus planteamientos teóricos y prácticos, cuestionados por el arquitecto Ambrosio de Figueroa.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura barroca sevillana, Pedro de Silva, Ambrosio de Figueroa, iglesia de san Sebastián (Marchena, Sevilla).

ABSTRACT: Thanks to the reading of the preserved record, the building of the new baroque church of Saint Sebastian of Marchena (Seville) is studied and the actions carried out by the architect Pedro de Silva, its designer and master, are analyzed, as well as his theoretical and practical approaches, questioned by the architect Ambrosio de Figueroa.

KEYWORDS: Sevillian baroque architecture, Pedro de Silva, Ambrosio de Figueroa, Saint Sebastian Church (Marchena, Sevilla).

La construcción de la nueva y actual iglesia de san Sebastián de Marchena (Sevilla) fue fruto no solo de los destrozos que provocó el terremoto de Lisboa en el año 1755, sino también de diversos motivos que se venían arrastrando desde muy

---

[1] Este trabajo incide en aspectos arquitectónicos que ya fueron expuestos en la obra *La Parroquia de san Sebastián mártir de Marchena*, si bien, se incluyen nuevos datos y el aparato crítico, pues dado el carácter divulgativo del mencionado trabajo no se añadieron.

antiguo. El templo que ya existía a fines del siglo XV, según una clausula testamentaria de Rodrigo Ponce de León, marqués y duque de Cádiz[2], debía ser una ermita situada extramuros de la villa de Marchena. Sin embargo, ya acusó problemas en la techumbre de la nave del evangelio durante los siglos XVI al XVIII, realizándose una nueva capilla mayor desde febrero de 1737 hasta el año 1752, en el que tras la visita de Miguel Francisco Díaz, maestro mayor de obras de la ciudad hispalense se ejecutó el pilar del púlpito que estaba falto de cimientos[3].

El 1 de noviembre de 1755 se produjo el conocido maremoto y terremoto de Lisboa, de gran magnitud y efectos devastadores[4], debiéndose reconstruir gran parte del caserío y numerosos templos de la archidiócesis hispalense que se vieron afectados. Y mientras unos se repararon de los daños causados, otros debieron construirse de nueva planta[5].

Transcurrido un año desde el terremoto y habiéndose valorado los destrozos y pérdidas, en julio de 1756, el arquitecto sevillano Juan Núñez visitó el edificio, señalando que no amenazaba ruina y que debían hacerse labores de consolidación, cuyo valor ascenderían a 2.500 reales[6]. Dos meses más tarde, los alarifes locales hicieron otra visita de inspección y observaron que los pilares de la iglesia no tenían cimientos, estaban pasados sus materiales y tenían mucha humedad por los cadáveres que se enterraban. A ello había que añadir, lo reducido del templo, los arcos estaban partidos en su clave y sus tapias eran de tierra sin enlucir bien. Además, vieron necesario recorrer, desconchar y enlucir la torre interior y exteriormente y hacerle un chapitel nuevo, así como reparar las puertas, la sacristía, el cuarto del cura, rebajar las gradas del presbiterio, ya que se preveía la

---

[2] Véase CARRIAZO RUBIO, J. L. *Los testamentos de la Casa de Arcos (1374-1530).* Sevilla, Diputación, 2003, p. 238.

[3] Cfr. Archivo Parroquial de San Juan Bautista de Marchena (APSJM), *Libros de Fábrica. Años 1736-1739,* fols. 342 y ss. ; *Ibídem.* Años 1749-1752 fols. 400 y ss.

[4] Para conocer lo sucedido en cada lugar del país, véanse MARTÍNEZ SOLARES, J. M. *Los efectos en España del terremoto de Lisboa: (1 de noviembre de 1755).* Madrid, Dirección General del Instituto Geográfico Nacional, 2001; RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. "Documentos en el Archivo Histórico Nacional (Madrid) sobre el terremoto del 1 de noviembre de 1755", *Cuadernos dieciochistas*. Vol. 6 (2005), pp. 79-116.

[5] Varios autores refieren lo sucedido en Sevilla y su Arzobispado con motivo del seísmo, véase: HERRERA GARCÍA, F. J. "Terra tremuit et quievit. Los efectos del terremoto de Lisboa en Andalucía Occidental y la renovación de la arquitectura diocesana", en: *Terremoti e ricostruzioni tra XVII e XVIII secolo. Atti dei Seminari Internazionali,* Palermo, Edibook Giada, 2012, pp. 79-86.

[6] Cfr. Institución Colombina (IC) Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Signat. 11.315B. *Autos por el mayordomo de las fábrica las yglesias de dicha villa sobre que se conceda licencia para vender el trigo y hazer una obra en la iglesia parroquial de san Sebastián,* fol. 4 vº. Informe realizado el día 11 de julio de 1756.

construcción de un nuevo retablo. Incluso se plantearon ampliar el templo dos varas más de ancho y de largo, pues la población del barrio había crecido[7]. A principios de octubre, Núñez expuso que lo más necesario de lo propuesto por los alarifes locales era reducir las gradas de seis a dos escalones[8].

En marzo de 1757 y según las directrices del mayordomo de fábricas se propone al arquitecto que considere la obra de la torre con algunas segregaciones, quiebras por el terremoto,… y macizarla con cal, arena y yeso e incluso enlucirla *“fingiéndole la cantería”*, hacerle un chapitel alicatado con aguja, arpón y cruz. Y aunque se justificaba que estas mejoras no servían para su conservación si la hacían más hermosa, pues era lo que quedaba del templo sin adecentar, amén de que el nuevo chapitel le quitaría peso a la cubierta de la torre[9]. Por su parte, el maestro Núñez sólo justificaba que se reparasen las quiebras y grietas de la torre con tan solo 500 reales más[10].

Siguiendo los mandatos de visitas, Francisco de Mesa Jinete, canónigo de la colegial de Jerez y visitador general del arzobispado hispalense expuso en la visita del año 1736 que el templo de san Sebastián tenía *“la mayor parte del vesindario de esta villa y es mui corta, indesente y esta mui maltratada”*[11]. También se aportaron los padrones de las tres parroquias del año 1757, así como los enterramientos que se practicaron durante dos años, justificándose de ese modo el crecimiento del barrio de san Sebastián y el elevado número de defunciones en comparación con los otros barrios de la localidad.

PADRONES DE LAS TRES PARROQUIAS[12]

Parroquia	Casas	Personas de comunión	Personas de confesión	Entierros*
S. JUAN	251	1.125	205	41
S. SEBASTIÁN	759	3.504	500	103
S. MIGUEL	564	2.532	406	68

[7] *Ibídem.* fol. 12 rº. Informe firmado en Sevilla a 27 de septiembre de 1756.
[8] *Ibíd.* fol. 18 rº. Informe firmado el 7 de octubre de ese año.
[9] *Ibíd.* fol. 24 rº. Informe fechado el 31 de marzo de 1757.
[10] *Ibíd.* fol. 27 vº. – 28 rº.
[11] *Ibíd.* fol. 31 rº.
[12] *Ibíd.* fol. 33 rº y 36 rº. Fuente: Padrón de abril de 1757. *Entierros practicados desde 16 abril de 1755 a 21 abril de 1757.

Sin embargo, es de entender que las mejoras del templo se justificaron, sobre todo, por el número de enterramientos mencionados. A la elevada población que fallecía hubo que unir lo reducidas que eran las sepulturas, debiendo desenterrarlos antes de que se corrompieran al completo, comentándose incluso por los vecinos que han *"notado bes de salir un perro con un pedaso de braso arrastrando"*, justificándose que no era por la falta de cal que se echa sobre los cuerpos, pues la fábrica gastaba mucha cantidad en ello[13].

A partir de entonces, en septiembre de 1760 se inician las obras para mejorar los pilares dañados del templo[14], así como los arcos que estaban desplomándose debiendo apuntalarlos tras seguir las directrices dadas en abril de 1761 por Nicolás Carretero, alarife nombrado por el Cabildo municipal, así como por Cristóbal Rodríguez que fue nombrado por la casa ducal de Arcos. Ante esta dificultad propusieron apuntalar los arcos y cerrar el templo, visitándolo el maestro mayor del Arzobispado hispalense[15].

El primer día de junio de 1761, el maestro Pedro de Silva[16] visitó el templo y reconoció que el pilar intervenido amenazaba ruina, así como los tres arcos de la nave del evangelio, debido sobre todo a la intervención desafortunada que años antes se había hecho sobre otro pilar. Por ello en ese primer informe y en otro realizado día más tarde, propuso bajar las cubiertas, derribar los tres arcos de la nave, mantener los pilares hechos recientemente y colocar nuevamente las cubiertas y armadura de la nave mayor y laterales, aprovechando los materiales útiles, ascendiendo su coste a 18.000 reales[17].

Aunque en un principio se acordó que Pedro de San Martín maestro mayor del Concejo hispalense pasase a visitar las obras, el 21 de octubre de 1761 se solicitó desde el Arzobispado hispalense que fuesen Pedro de Silva y Ambrosio de Figueroa[18] quienes visitasen el edificio e indicasen si con las obras propuestas por

[13] *Ibíd.* fol. 40 vº.
[14] *Ibíd.* fol. 42 rº.
[15] *Ibíd.* fol. 45 rº. Reconocimiento fechado el 18 de abril de 1761.
[16] Pedro de Silva (1715-1781), arquitecto sevillano del que se tienen muy pocas noticias biográficas. Parece ser que fue hijo del maestro mayor de obras de albañilería Andrés de Silva. En el año 1756 era maestro mayor del Arzobispado hispalense, desplegando una intensa actividad por las reformas que hubo que hacer tras el terremoto. Para conocer más sobre la vida y obra del arquitecto, véase FALCÓN MÁRQUEZ, T. *Pedro de Silva.* Sevilla, Diputación, 1980.
[17] Vid. IC. AGAS. Signat. 11.315B. *Autos por el mayordomo…,* fols. 47 rº - 48 vº; fols. 50 rº - 51 vº.
[18] Ambrosio de Figueroa (1702-1775) fue uno de los principales arquitectos de este siglo. Hijo menor del arquitecto Leonardo de Figueroa y estudioso de los tratados arquitectónicos. Maestro mayor del

el primero se mantendría el inmueble o había que reedificar la iglesia, haciéndola de nuevo y ampliándola. La visita se practicó el 14 de noviembre de ese año, planteando la construcción de un nuevo templo, con la salvedad de respetar *"la capilla de la Charidad con su pantheon sin que a la dicha ni sus servidumbres se toque y asimismo dejando yndemne toda la sacristía y sus cubiertos patio y quartos"*. Ese informe planteaba como sería la nueva iglesia. Tendría tres naves de cuarenta y seis varas de largo (38,18 m.) y 22 varas de ancho (18,26 m.) quedando la torre incluida. Compuesta por la capilla mayor, una cabecera con mucha capacidad con el presbiterio y los retablos de las hermandades del Dulce Nombre y la de Ánimas. La iglesia se compondría de tres arcos por banda en la nave mayor, pilares torales en la capilla mayor y cubierta de bóvedas con cañones en sus colaterales. Tendría dos puertas colaterales y el coro arrimado al testero principal como la antigua, se haría una puerta falsa donde la tiene junto al osario y el pozo en el mismo lugar. La obra fue apreciada por los expertos en 150.000 reales[19].

A comienzos del año 1762, Pedro de Silva se encargó de elaborar las condiciones de la obra y los planos, si bien estos últimos no han llegado hasta nosotros. El plano se dibujó a dos tintas mostrando la planta del antiguo templo y la que se iba a construir. Tenía las dependencias señaladas con una letra del abecedario que se hacía corresponder en una leyenda con el uso que se le daba. En color encarnado se dibujó el derribo conservando la torre e incluyéndola en la nave del evangelio. Por lo que se refiere al lado de la epístola, éste seguía la línea del lugar común y cuarto contiguo, trazándose la línea del templo por la sacristía y el cuarto contiguo para desde ahí salir al templo. El cuarto del cura tendría puerta y ventana al patio.

El templo tendría tres portadas, guardando en ellas *los distintos órdenes* y dejando la mejor para el lado del evangelio por dar a la plaza, ser la de más vista y concurso de la población. Otra estaría situada en el lado de la epístola y una tercera en el testero de los pies del templo, si bien se labraría *"ciega de labor"* por si hubiese que abrirla en un futuro.

---

arzobispado hispalense, así como de la Cartuja de santa María de las Cuevas. Véase ARENILLAS, J. A. *Ambrosio de Figueroa.* Sevilla, Diputación, 1993.

[19] Vid. IC. AGAS. Signat. 11.315B. *Autos por el mayordomo…,* fols. 57 rº - 61 vº. Informe practicado el 14 de noviembre de 1761 por Pedro de Silva y Ambrosio de Figueroa y los alarifes locales Nicolás Carretero y Francisco Navarro.

Entre las divisiones o capillas que tendría el nuevo templo se señalaba la capilla bautismal sentada sobre una grada de una cuarta de alto, alicatada y solada de ladrillo junto con su alacena para los óleos, al igual que el coro del templo en la nave central. Por su parte, el altar mayor estaría sobre tres gradas, también alicatadas de alizares. Los altares tendrían un pie de grueso y solados de ladrillo, al igual que toda la solería del templo.

Respecto a la piedra que se conservaba del templo anterior, el arquitecto propuso que se empleara como zócalos en los pilares de las naves, y si no hubiese bastante que sólo se usasen en los pilares de la capilla mayor. Los cimientos serían corridos excepto los de los cuatro arcos colaterales exponiendo en el informe sus medidas y la forma de realizarlos.

El arquitecto justificaba que el techo tuviese una armadura de madera, si bien dibujó unas bóvedas en el plano con la intención de embellecerlo. Las bóvedas se reservaban para la capilla mayor que sería vaída, las colaterales y del presbiterio serían de cañón con lunetos y capillas colaterales del presbiterio serían de arista. Sobre los alzados del templo, se propuso la proporción sexquiáltera en la capilla mayor, tomándose desde la superficie de la solería hasta la orla del arco toral. Por su parte, los tejados serían de canal y redoblón *"a lomo cerrado"* y en las naves colaterales sus guardillas por la parte alta serían de tres partes para recibir las aguas de la armadura. Las cubiertas de las capillas colaterales del presbiterio también tendrían ventanas de ventilación y para poder inspeccionar el tejado por su interior. El presupuesto se ajustaba en 160.000 reales, pues se podía aprovechar muy poco del derribo del templo[20].

Todavía en abril de 1762 no se había aprobado la realización de la obra, pues la autoridad eclesiástica argumentaba que no era parroquia formal sino ayuda de la matriz, que no tenía beneficios, ni cruz, costeándose todo con las rentas de la fábrica local[21]. Sin embargo, en junio de ese año, el mayordomo de fábricas justificaba su construcción pues además de ser muy reducida de espacio, tenía nombrado un párroco, pila bautismal y había muchos cultos y celebraciones[22]. No fue hasta marzo de 1763 cuando se aprobó su construcción. Se costearía con las cuartas partes

---

[20] *Ibíd.* fols. 69 rº - 72rº.
[21] Sebastián Herrero de Medina, procurador mayor del cabildo catedral, se oponía a su construcción argumentando estas ideas, *Ibíd.* fol. 112 rº.
[22] *Ibíd.,* fols. 116 rº - 118 vº.

embargadas de los diezmos[23] y siguiendo el proyecto y planos del arquitecto Pedro de Silva. En mayo de ese año, la Diputación de Negocios del cabildo catedralicio encargó a Manuel de Herrera, maestro de obras de la ciudad de Sevilla[24], la construcción del templo contando con la colaboración económica de Vicente Catalán Bengoechea[25]. Siguiendo las directrices del mayordomo de la fábrica parroquial, en un plazo de ocho días tendrían que quitar todos los enseres del templo antes de derribarla, tarea que también se transmitió al mayordomo de la hermandad del Dulce Nombre para que quitase el retablo de su capilla.

En agosto de 1763 el arquitecto Pedro de Silva pasó a Marchena y siguiendo sus planos, hizo la delineación del templo. La iglesia antigua ya estaba derribada y las zanjas para los cimientos del nuevo templo que daban a la plaza principal hechas, uniéndose en los ángulos de la torre. Reconoció los cimientos de la antigua iglesia y la torre viéndolos firme para poder construir la nueva ahondándolos dos varas y media y manteniendo la torre pues tenía buenos cimientos. A finales de ese mes el arquitecto dedujo que la sacristía había que derribarla y construirla en el lugar que había descubierto entre la antigua iglesia y la sacristía anterior. El nuevo cuarto del cura ocuparía el lugar de la antigua sacristía. Se valoró la necesidad que tenía el templo así como la fábrica local de una bóveda de enterramiento común, pues la feligresía había aumentado y suponía ingresos por los enterramientos. Técnicamente se había quedado pequeña e incluso en época estival había que dejar el templo abierto para eliminar los malos olores que despedían las fosas. Las medidas del nuevo templo serían desde los pies de la iglesia hasta el arco toral de la capilla mayor 25 varas y algo más (21,50 m.) las naves tendrían 18 varas (15,48 m.) y la bóveda común de entierro tendría las dimensiones del templo y altura de 4 varas y media (3, 87 m.) igual que las bóvedas que se estaban construyendo en otros templos del Arzobispado hispalense[26]. Finalmente, a mediados de septiembre de ese año se aprobó la obra realizando los techos de la sacristía nueva, el cuarto inmediato a ella, así como el nuevo cementerio bajo el templo[27].

---

23 *Ibíd.,* fol. 128 rº.

24 *Ibíd.,* fol. 131; Véase además. OLLERO LOBATO, F. “Noticias de Arquitectura (1761-1780)”, en: *Fuentes para la historia del Arte Andaluz* (t. XIV). Sevilla, Guadalquivir, 1994. pp. 222-224.

25 Arquitecto y maestro mayor de la Real Fábrica de Tabacos.

26 Vid. IC. AGAS. Signat. 11.315B. *Autos por el mayordomo…,* fols. 139 rº - 144 vº. Informe realizado por el arquitecto Pedro de Silva el 30 de agosto de 1763.

27 *Ibíd.,* fol. 146 rº - 147 rº. Informe del procurador mayor fechado el 13 de septiembre de 1763.

El arquitecto Pedro de Silva visitó las obras en marzo de 1764, comprobó que estaba construida una cuarta parte del templo, solicitó el pago de cuarenta mil reales al constructor y apreció la bóveda de enterramiento. Ese espacio, necesidad prioritaria de la fábrica, ocuparía todo lo ancho y largo de las naves del templo y estaría dividida en tres bóvedas correspondientes a las tres naves del templo, con tres entradas de una vara en cada nave lateral situada debajo de cada arco. Frente a cada puerta se colocaría una ventana de luz y ventilación a la plazuela con bastidores y rejas fuertes, al igual que otras tres que se colocaron a los pies de la iglesia[28] (Fig. 1).

Las obras del templo se paralizaron en agosto con motivo del pleito con la hermandad del Dulce Nombre. Ésta argumentaba que tras derribarse su capilla y diseñarse el nuevo templo se le privaba de vara y media de anchura lo que no dejaba colocar el nuevo retablo en el frontis de la capilla, por lo que pedían que se replantease el nuevo templo, se ganase ese espacio y se diseñasen nuevas dependencias para la hermandad. El pleito se inició en agosto de 1763 y se concluyó en marzo de 1765 resolviéndose con la ampliación de la capilla tal como había pedido la hermandad[29] (Fig. 2). A su inicio estaban concluidos los cimientos y construidas las paredes a tres metros de altura, el maestro de obras expuso que era perjudicial y gravosa su paralización. Se pidió que los maestros mayores cursasen una visita e informasen. Definitivamente al mes siguiente se paralizaron las obras, y en octubre Pedro de Silva y Ambrosio de Figueroa visitaron las obras. Ambos difirieron en sus opiniones e hicieron informes por separado. Figueroa elaboró su informe el día 3 de octubre de 1764 y expuso que no pudo reconocer la bóveda de entierro, aunque aprobaba lo expuesto por su compañero. La construcción difería de lo proyectado en el exterior del apilastrado, en el hueco macizo que había que dejar a los pies del templo para hacer una puerta en el futuro, en el zócalo de piedra

[28] *Ibíd.* fol. 141 rº - 144 rº. Informe de Pedro de Silva firmado el 30 de agosto de 1763. Recientemente, y al sustituir la solería del templo en el verano del año 2011 se ha podido corroborar como era esta cripta de uso común, apreciándose su buena construcción, el empleo del ladrillo en sus partes nobles y las buenas condiciones de humedad en que se encontraba. Esperemos que en un futuro se pueda hacer un estudio arqueológico que arroje nuevos datos y el espacio pueda tener nuevos usos para la comunidad parroquial.

[29] Para conocer lo sucedido, véase RAMOS SUÁREZ, M. A. *La iglesia parroquial de san Sebastián mártir de Marchena.* Sevilla, Maratania, 2014. pp. 89-91; véase también IC. AGAS. Signat. 11315B. *Autos mayordomo de la Hermandad del Dulce Nombre sobre la obra de la capilla.* Expediente iniciado en 2 de agosto de 1763 y concluido en 30 de marzo de 1765.

que había que poner en los pilares del templo o en su capilla mayor con el material de la antigua cabecera del templo, o que los pilares que dividían las capillas de la cabecera del templo no guardan el grosor debido. Por lo que se refiere a la construcción decía estar enrasadas las naves colaterales y las cornisas, las dos portadas acabadas, la nave mayor enrasada y el cabecero del templo con cinco varas de alto excepto en la capilla de Niño que sólo tenía tres varas de altura. También informó de los materiales que se conservaban en la obra. Finalmente, informó de que tanto el derribo como el nuevo templo dibujado en los planos se había seguido escrupulosamente, excepto donde figuraba el osario pues estaba pendiente cuando se elaboró la planimetría[30].

Al día siguiente Pedro de Silva presentó su informe exponiendo que Figueroa maestro mayor de fábrica del Arzobispado encontró todo tal cual estaba proyectado, excepto la portada ciega de los pies ya que el asentista argumentaba que no lo había realizado por ser una callejuela estrecha que era desagüe de una plazuela a otra, que nunca sería practicable y que el gasto lo había invertido en mejorar las otras portadas siguiendo las indicaciones del mayordomo de la fábrica local. También discrepó con el constructor en que no hizo el apilastrado ni zócalo exteriores, pues entre otros motivos había que mantener la torre tal cual estaba. Tampoco se construyó el zócalo de piedra en el interior empleando las piedras sobrantes de la antigua cabecera de la iglesia. De igual forma, disiente en que los arcos estribos de los cuatro arcos torales no tienen la robustez suficiente en los muros para combatir los empujes. Como defensa de su proceder cita al arquitecto, cartógrafo y matemático Juan García Berruguilla *"el Peregrino"* que años antes había publicado su libro *Verdadera práctica de las resoluciones de la Geometría, sobre las tres dimensiones para un perfecto architecto…*[31] al hilo de cómo trazar los arcos y bóvedas del templo (Fig. 3).

Respecto a la delimitación del templo expuso que se encontraba tal como se recogía en el plano. Por la parte de la plazuela las paredes estaban en línea con la torre, la pared opuesta en línea con la capilla de la Caridad, los pies del templo por la línea de la torre que cae a la callejuela y la sacristía, cuarto del cura y puerta que

---

[30] Cfr. IC. AGAS. Signat. 11.315B. *Autos por el mayordomo…,* fols. 166 rº - 168 vº.

[31] Vid. GARCÍA BERRUGUILLA, J. *Verdadera práctica de las resoluciones de la Geometría, sobre las tres dimensiones para un perfecto architecto, con una total resolución para medir, y dividir la planimetría para los agrimensores.* Madrid, en la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1747.

sale a la calle, quedando únicamente sitio por el cabecero para la puerta falsa y la servidumbre tal como estaba antes[32].

Transcurrido un mes, Figueroa manifestaba a Silva que la anchura de las bóvedas y arcos que se construían dependía del material utilizado y que no había regla exacta, dependiendo de si debían cargar más o menos peso. Manifestaba que Silva seguía a García Berruguilla con quien *"juega tan mística y conceptuosamente"*[33] pero haciéndole ver que *"el peregrino,"* a su vez, seguía los autores clásicos como fray Lorenzo de san Nicolás en su libro primero[34], quien a su vez seguía a Vitrubio en su libro tercero[35].

En enero de 1765 el constructor Herrera informó que en el primer plano no se incluyó el apilastrado y el zócalo ni interior ni exteriormente, pues los cuatro maestros no lo veían conveniente, sobre todo en la caña de la torre. También informó que no existían piedras en los cimientos de la cabecera del templo y que la mínima existente se gastó en el templo de san Juan. Finalmente expuso que en los pies del templo no se había hecho una portada[36]. En febrero de ese año Juan Núñez, maestro mayor de la catedral, informó que todo estaba conforme a lo previsto y que los arcos estaban bien construidos[37]. En julio de 1765 pasó nuevamente Silva y ya estaba construida la mitad de la obra. Estaban enrasadas las paredes de la capilla del Niño que quedaron bajas por el litigio, si bien faltaba cubrirlas de madera, al mismo nivel que la nave mayor[38]. El 1 de agosto de ese año se le abonó al constructor el segundo pago y un año más tarde, en junio de 1766 ya estaba concluida la tercera parte de la obra[39]. Silva hizo un nuevo reconocimiento exponiendo que estaban enrasadas sus paredes y sentadas las cornisas exteriores, los de la sacristía y crucero alto y bajo, capilla con sus adelantamientos, abierto el postigo falso, hecho el osario y reconoció las maderas para la armadura del templo[40].

---

[32] Cfr. IC. AGAS. Signat. 11.315B. *Autos por el mayordomo…* fols. 169 rº - 171 rº.
[33] *Ibíd.,* fols. 189 rº - 192 vº. Informe de Ambrosio de Figueroa fechado el 14 de noviembre de 1764.
[34] Debe referirse a la segunda parte del libro de DE SAN NICOLÁS, Fr. L. *Arte y uso de Architectura.* s.l., 1663, pues en los capítulos citados se habla de los distintos órdenes según distintos arquitectos.
[35] Vid. VITRUBIO POLLIÓN, M. *De Architectura.* Alcalá de Henares, 1582. Se cita el libro tercero, capítulo segundo, denominado *De cinco generos de templos.* pp. 38-41. Vid. ARENILLAS, J. A. *Ambrosio…,* op. cit., pp. 30-31.
[36] Cfr. IC. AGAS. Signat. 11.315B. *Autos por el mayordomo…,* fols. 205 rº - 206.
[37] *Ibíd.,* fol. 218 rº.
[38] *Ibíd.,* fol. 228 rº - vº.
[39] *Ibíd.,* fol. 230 rº - vº.
[40] *Ibíd.*, fol. 233 rº - vº. Informe ejecutado el 28 de junio de 1766.

En noviembre de 1766, la autoridad apreció que el crucero quedaba más bajo que la techumbre de la nave central quitándole hermosura y altura al crucero para que éste fuese proporcionado y destacase de la nave. Tampoco se hizo un corredor cubierto en el cuarto del cura para evitar que lo combatiesen los temporales y no mojarse al pasar a la iglesia[41]. Silva volvió a reconocer las obras en febrero de 1767 y observó los defectos que había en las bóvedas de la capilla mayor con el cuerpo de la iglesia. Valoró que había que hacer corredores en el patio de luces para liberar sus tránsitos de las lluvias y lo necesario que eran pues, al practicar esta visita estuvo siete días sin poder salir de la localidad de lo que llovió. Además se anegó la sacristía con seis dedos de agua que llegó a la iglesia. Encontró el templo cubierto con sus tejados y que el constructor se había excedido en la altura del crucero para que hermosease por encima de la armadura del cuerpo de la iglesia. De esa forma se planteó la posibilidad de construir una media naranja en vez de la bóveda vaída proyectada, aunque no se realizó pues el cuerpo de la iglesia no era abovedado[42].

En marzo de ese año el constructor solicitó la confirmación de que todo estaba concluido, personándose Silva para ello. Reconoció todas las maderas y cubiertas y que la obra estaba rematada en su interior y exterior, excepto las cornisas de los cuatro pilares torales por no estar concluida la bóveda de la capilla mayor. La capilla del Niño estaba completa salvo la solería del primer cuerpo y faltaba la bóveda de la capilla mayor, así como todos los altares del templo. Por ello, el arquitecto pidió le entregasen al constructor la última cuarta parte y los 200 ducados con los que debía contribuir la hermandad del Dulce Nombre[43]. En julio de 1767 el provisor manifestó que no se podía construir una bóveda de media naranja, pidiendo sin embargo, que se continuase el corredor del cuarto del sacerdote. La fábrica parroquial apostaba por la realización de esos corredores para evitar que se anegasen las dependencias, tal como valoró Silva[44].

En noviembre de 1767 desde la mayordomía de la fábrica se pidió quitar la tierra que había en las bóvedas de enterramiento y se colocó en la plazoleta. El

[41] *Ibíd.,* fol. 236 rº - vº.
[42] *Ibíd.,* fols. 237 rº - 240 vº.
[43] *Ibíd.,* fol. 243 rº - vº. Informe realizado el 6 de marzo de 1767.
[44] *Ibíd.,* fols. 250 rº y ss.

cabildo municipal la trasladó al sitio del Berral en febrero de 1768 pagando dos mil reales por el trabajo[45].

En marzo de 1768 la iglesia está acabada, rematada y escombrada interior y exteriormente. Se concluyó con el aseo y primor correspondiente y construida conforme a las condiciones, enlucida, con su solería, hechas las mesas de altares, gradas, presbiterio, capilla bautismal, grada de coro y herrajes, osario con puerta de entrada y capilla del Niño con su retablo bien asentado. También estaban construidas la escalera y solados los dos patios con sus sumideros para recoger el agua. También reconoció la cripta de enterramiento, habiéndose sacado las tierras al campo y hallándose en *"estado de poder usarse"*. Tras la conclusión se abonaron al maestro alarife 25.000 reales de la última cuarta parte, junto a los 5.500 reales por las mejoras de los corredores, patios y sumideros[46] (Fig. 4).

El día 29 de mayo de 1768 se procedió a su inauguración y bendición, trayéndose al Santísimo Sacramento de la Parroquia de san Juan y las imágenes del Dulce Nombre de Jesús, la Virgen de los Desamparados y el patrón san Sebastián que habían estado en el hospital de la Santa Caridad que sirvió de parroquia[47].

Transcurrido más de un año de su bendición, hubo que hacer reformas y mejoras. En noviembre de 1769 los maestros alarifes de la villa informaron que los arcos de la iglesia estaban quebrados en sus claves, debido a problemas en las bóvedas subterráneas[48]. Ambrosio de Figueroa informó que todos los arcos estaban bien, excepto el que iba de la pared de la nave del evangelio al pilar del púlpito que estaba desplomado dos pulgadas hacia el exterior. Como solución planteó la creación de un cuarto unido a las dependencias de la hermandad buscando el pilar del arco toral para añadir un entibo exterior. Además de arreglar la quiebra del arco, se construyó una dependencia cuya pared tenía 10 varas de largo, (8,60 m.) cinco de

[45] *Ibíd.*, fol. 269 vº.
[46] *Ibíd.,* fols. 265 rº - vº; 267 vº.
[47] En uno de los libros bautismales se recoge la fecha y forma en la que se procedió a su bendición. Cfr. Archivo Parroquial de San Sebastián de Marchena (APSSM), *Libros Sacramentales. Bautismos B-24*, fol. 150 rº - vº; Véase además VILLALÓN VILLALÓN, Diego María? *Apuntes históricos que comprenden las noticias más importantes sobre el origen, vicisitudes y cosas más notables de la villa de Marchena…* Marchena, 1893? Ms. de la Biblioteca del Laboratorio de Historia del Arte. Universidad de Sevilla, fols. 85 vº - 86 rº.
[48] Cfr. IC. AGAS. Signat. 11.315B. *Autos por el mayordomo…,* fol. 284 rº.

ancho (4,30 m.) y siete varas de alto (6,02 m.), creándose una dependencia conocida como almacén o farolera, hoy salón parroquial[49].

En diciembre de 1778, Francisco del Valle, carpintero del Arzobispado informó del reparo que necesitaban las vigas de las naves laterales pues estaban podridas. También planteó cómo construir el colgadizo para el osario y las puertas para el caracol del manifestador. Su coste ascendió a 7.076 reales[50].

Diez años más tarde, y tras la visita practicada por Antonio de Figueroa, maestro mayor del Arzobispado, en enero de 1779 informó que las vigas y la tablazón habían padecido por la poca pendiente que dejaron a las naves laterales y la mala calidad de las mezclas, por lo que había que destechar y volver a techar. También propuso la construcción de una escalera de caracol de dos varas de diámetro para acceder al manifestador construido en el nuevo altar mayor. La escalera tendría una ventana a la altura del manifestador, se remataría con una bóveda de rosca, accediéndose desde uno de los postigos fingidos del altar mayor[51]. Su colocación tras la cabecera del templo provocó que el osario del templo allí existente se trasladase a otro lugar, y se usase el patio trasero, así como el pozo que aún existe (Fig. 5).

Once años más tarde, y siguiendo el proyecto de Fernando Rosales y Agustín Trujillo, se construyó de nuevo la armadura de la iglesia dado su mal estado de conservación. El deterioro afectó no sólo a la armadura que empujaba los muros, sobretodo en los tirantes de la nave del evangelio, sino que también había que enlucir las cornisas, construir una nueva solería y reedificar un colgadizo sobre la sacristía. El arquitecto y carpintero locales, José Bazán y Francisco Carrillo, siguiendo las reglas de la carpintería de lo blanco hicieron una *"armadura de ocho tirantes con sus peinazos y una media caveza que forme media muestra llebando por debaxo sus canes con su tocadura" que se concluyó en abril de 1793"*[52]. La armadura es de par y nudillo sin decoración en los faldones ni tirantes. La decoración de lacería de los pies del templo donde el almizate está muy cuajado y apeinazado a base de estrellas de ocho puntas y lazos de cuatro se aprovechó de la antigua armadura. Esta

---

[49] *Ibíd.,* fol. 286 rº. Informe de Ambrosio de Figueroa fechado el 19 de diciembre de 1769.
[50] Véase APSJM, *Libros de Fábrica. Años 1776-1777,* pp. 325-326.
[51] Para conocer los pagos realizados, *Ibíd.,* pp. 326 y ss.
[52] El informe de daños, proyecto y obras se inició el 4 de septiembre de 1790 y se concluyó el 7 de mayo de 1793, recogiéndose en APSJM, *Fondo General*, leg. XIV. Exp. n. 1289.

fórmula tan tradicional y primitiva se completó con un tratamiento especial, doble del cuadrante.

Por lo que se refiere a la arquitectura exterior, el templo posee dos puertas. La portada principal que se abre a la plaza se encuentra situada en el lado del evangelio y se corresponde con el segundo arco desde los pies. Esta puerta presenta un vano adintelado entre pilastras toscanas, friso con triglifos y metopas decoradas y un frontón recto. La portada sufrió una reforma decorativa en el año 1823 como queda manifiesto en el entablamento. Debió ser ese año, pues aunque la inscripción aparece algo deteriorada en el número dos parece que los trazos de la grafía señalan ese número. En las cinco metopas aparecen respectivamente la palabra *"AÑO"* en la primera, un dibujo con una corona de laurel en la segunda, las tres flechas cruzadas, símbolo del santo en el centro, la palma como triunfo del martirio en la cuarta y el guarismo *"1823"* en la última. Años antes, cuando la portada se construyó estaba más cerca de la estética barroca o rococó por la decoración de rocallas. Debió ser en la fecha mencionada con anterioridad cuando la fachada se transformó en estilo neoclásico (Fig. 6). Por su parte, en el lado de la epístola, a los pies del templo se ubicó otra portada de mayor tamaño aunque más sencilla y de menor empaque arquitectónico, siguiendo la distribución del antiguo templo.

Uno de los elementos arquitectónicos que se conservaron del antiguo templo es la torre campanario. Conservó la antigua y sencilla fábrica, una caña cuadrada realizada en ladrillo, salvo algunas piedras situadas en las esquinas, así como los vanos que poseía. En el año 1587 se le añadió la decoración cerámica de azulejos de cuenca, realizado por los albañiles Alonso Martín Fontanilla y Diego López, el carpintero Francisco Jiménez, el rejero Antón Sánchez y los caleros Juan Miguel y Alonso García de Cáceres. Los azulejos fueron realizados por el maestro Juan Gascón, vecino del barrio de Triana.[53] Debido al deterioro que presentaba la caña de la torre, no fue hasta julio de 1863 cuando se decidió reconstruirla. El trabajo lo realizó, desde esa fecha hasta noviembre de ese año el alarife local Antonio Salvador[54]. También la parte superior sufrió una transformación construyéndose un chapitel

[53] Cfr. GESTOSO Y PÉREZ, J. *Historia de los barros vidriados sevillanos: desde sus orígenes hasta nuestros días.* Sevilla, Tipografía La Andalucía Moderna, 1903. pp. 236-237. El ceramista realizó los paneles para los Reales Alcázares de Sevilla, el patio del cabildo hispalense y las olambrillas de la sala capitular de la catedral entre otros.
[54] Vid. APSSM, leg. de cuentas. Composición de la torre.

octogonal y colocándose en su parte inferior los azulejos de cuenca del siglo XVI y cada uno de los gajos de la cúpula chapados con cerámica azul y blanca. Esta intervención pudo realizarse a partir de 1885 tras una petición al Arzobispado[55].

El templo barroco, al igual que muchos edificios del arzobispado hispalense, aparecía pintado y decorado en su exterior[56]. Ya en el informe realizado por el arquitecto Juan Núñez, en julio 1756, se indicaba que había que reparar la torre y *"enlucirla fingiéndole la cantería"*[57].

Actualmente, el templo conserva en su exterior y bajo las capas de cal, interesantísimos revocos con decoración geométrica fingiendo ladrillo en la portada. También se simula la cantería y motivos trebolados alternando con especies de cartelas en negro, en buena parte del templo. Estos revocos que en algún momento podrían ser recuperados para la ciudad, demuestran que la arquitectura fue pensada en la mayoría de las ocasiones para ser revocada con distintos motivos geométricos y que el color jugó un importantísimo papel.

La decoración corre por todas las paredes de templo en las que destacan grandes lienzos simulando sillares. Las cenefas, cornisas y portadas presentan decoración en tonos azules y rojos para destacar los elementos arquitectónicos[58]. Las paredes de los pies del templo aparecen esgrafiadas simulando ladrillos, al igual que en la parte trasera de la capilla de la Virgen de los Desamparados donde cobra su máxima expresión. En ella se señalan los distintos elementos de las medias columnas destacando los fustes con rallados verticales y formas romboidales. Los motivos están extraídos de los más famosos tratados de arquitectura como Vitrubio, Sebastián Serlio o Palladio[59] (Fig. 7).

Entre los elementos decorativos de la fachada que da a la plazuela hay una oquedad en forma de cruz. En tiempos pasados albergó una cruz de madera que en

[55] Vid. IC. AGAS. Gobierno. Signat. 4857. Ramo Arciprestazgo de Marchena. s/f.
[56] Para conocer más sobre el color en la arquitectura véase OLLERO LOBATO, F. "Sobre el color en la arquitectura del Arzobispado hispalense durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Atrio,* nº 8-9. (1996) pp. 53-62.
[57] Vid. IC. AGAS. Signat. 11.315B. *Autos por el mayordomo…,* fol. 24 vº.
[58] En el archivo parroquial se conserva un sencillo expediente realizado hace algunos años donde se recogen planos en alzado, gráficos, fotografías y una idealización de la fachada, realizada para la monografía mencionada de la parroquia.
[59] En los últimos años se han saneado algunos paramentos del inmueble en las dependencias del Niño, sin la debida precaución. Estas actuaciones deben controlarse en los edificios históricos haciendo diversas catas para poder rescatar el color de la arquitectura de la ciudad en el pasado.

febrero de 1881 se trasladó a la fachada del cementerio público y que hoy está desaparecida[60].

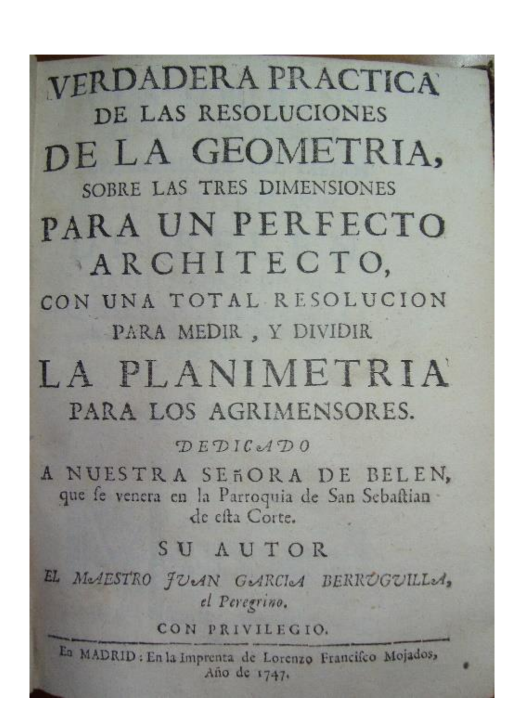


Fig. 1. *Cripta del templo parroquial*, diseño de Pedro de Silva, 1762-1768. Parroquia de san Sebastián, Marchena (Sevilla). Foto: Manuel Antonio Ramos Suárez [MARS].

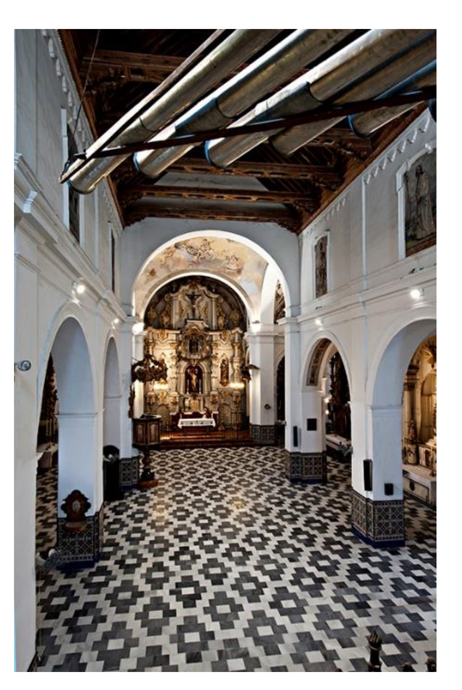
[60] Cfr. Archivo Municipal de Marchena, leg. 40, fol. 48 rº - vº. Junta Municipal de 12 diciembre de 1880. El día 20 de febrero de 1881 aún no se había llevado a efecto, *Ibídem,* leg. 42, fol. 26 rº.



Fig. 2. *Muro de obra de la capilla del Dulce Nombre de Jesús*, diseño de Pedro de Silva. 1762. Parroquia de san Sebastián, Marchena (Sevilla). Foto: [MARS].



VERDADERA PRACTICA
DE LAS RESOLUCIONES
DE LA GEOMETRIA,
SOBRE LAS TRES DIMENSIONES
PARA UN PERFECTO
ARCHITECTO,
CON UNA TOTAL RESOLUCION
PARA MEDIR, Y DIVIDIR
LA PLANIMETRIA
PARA LOS AGRIMENSORES.
DEDICADO
A NUESTRA SEñORA DE BELEN,
que se venera en la Parroquia de San Sebastian
de esta Corte.
SU AUTOR
EL MAESTRO JUAN GARCIA BERRUGUILLA,
el Peregrino.
CON PRIVILEGIO.
En MADRID: En la Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados,
Año de 1747.



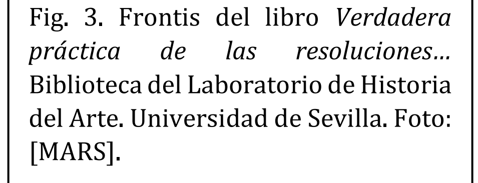


Fig. 3. Frontis del libro *Verdadera práctica de las resoluciones…* Biblioteca del Laboratorio de Historia del Arte. Universidad de Sevilla. Foto: [MARS].

Fig. 4. *Interior del templo*. Nave principal. Diseño: Pedro de Silva. 1762-1768. Parroquia de san Sebastián, Marchena (Sevilla). Foto: Juan Antonio Campos Espina.

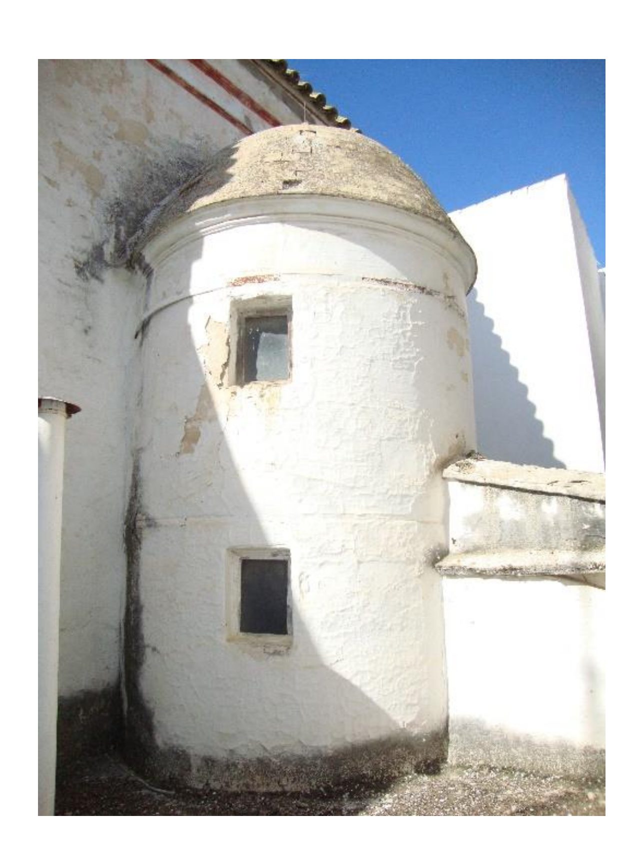


Fig. 5. *Caracol del manifestador*. Diseño: Antonio de Figueroa. 1779. Parroquia de san Sebastián, Marchena (Sevilla). Foto: [MARS].



Fig. 6. *Frontón con decoración neoclásica*. Portada del evangelio. 1823. Parroquia de san Sebastián, Marchena (Sevilla). Foto: [MARS].



Fig. 7. *Revocos*. Exterior de la capilla de Ntra. Sra. de los Desamparados. Parroquia de san Sebastián, Marchena (Sevilla). Foto: [MARS].

EL BARROCO CORDOBÉS Y EL IMPACTO DE LA CONTRARREFORMA

Jesús Rivas Carmona

Universidad de Murcia

Resumen: El Barroco cordobés es contemplado desde la Contrarreforma y su impacto. Se destaca la importancia del culto eucarístico y una manifestación fundamental del mismo en los famosos sagrarios, como el de Lucena. Asimismo se resalta el papel de la devoción a la Virgen y su plasmación en una importante serie de construcciones, sin olvidar tampoco el protagonismo de los santos y el arte relacionado con ellos.

Palabras clave: Córdoba, Barroco, Contrarreforma

Abstract: The Cordovan Baroque is seen from the Counter-Reformation and its impact. It emphasizes the importance of the Eucharistic cult and a fundamental manifestation of it in the famous sacred ones, like that of Lucena. It also highlights the role of devotion to the Virgin and her presentation in an important series of buildings, not to mention the protagonism of the saints and the art related to them.

Keywords: Cordova, Baroque, counter Reformation

El Barroco cordobés ha sido objeto de un buen número de estudios por parte de diversos autores, desde que a mediados del siglo XX, exactamente en 1950, el prestigioso hispanista René Taylor publicase un importante artículo sobre el arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725) y su escuela[1]. A partir de entonces se suceden otros trabajos del propio hispanista citado[2], así como de otros

[1] TAYLOR, R. "Francisco Hurtado and his school". *The Art Bulletin* XXXII (marzo 1950).

[2] TAYLOR, R. "Estudios del Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada". *Cuadernos de Cultura* nº 4 (Córdoba, 1958), "La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores (Fundamentos y razones para una atribución)". *Archivo Español de Arte* nº 138 (1962), *Una obra española de yesería. El sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena*. México, 1978, *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid, 1982 y "Análisis estético del Sagrario de la

autores, entre ellos José Valverde Madrid, María Ángeles Raya Raya o Jesús Rivas Carmona[3]. Todos estos estudios han propiciado que se conozca bien este Barroco cordobés, que se destaquen sus protagonistas con Hurtado Izquierdo a la cabeza y, en definitiva, que se puedan señalar su riqueza y envergadura así como su lugar dentro del Barroco andaluz, con vínculos fundamentales con la Alta Andalucía, sobre todo con Granada[4].

Ciertamente, el Barroco cordobés se caracteriza por su riqueza artística, especialmente en obras tan ornamentadas y espectaculares como el Sagrario de Lucena (Fig. 1). Pero este mismo sagrario en su completo programa iconográfico, de exaltación eucarística, es a su vez una muestra excepcional de su riqueza de contenidos y de su relación con la doctrina tridentina. Y ello lleva a considerar el valor del impacto de la Contrarreforma y de sus concepciones religiosas. Sin que esto

---

Asunción", en PELÁEZ DEL ROSAL, M.; TAYLOR, R.; y SABASTIAN, S. *El Sagrario de la Asunción (Historia, Arte e Iconografía)*. Priego de Córdoba, 1988.

[3] VALVERDE MADRID, J. *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974. Para Raya Raya, M. A. deben mencionarse *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, "El retablo del siglo XVII en Córdoba". *Imafronte* nº 3-5 (1987-1989), "Escaleras del siglo XVIII en Córdoba". *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991, "Jerónimo Caballero entre Lorca y Andalucía". *Imafronte* nº 12-13 (1996-1997), "Francisco Hurtado Izquierdo y su proyección en el arte andaluz del siglo XVIII". *Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Vol. I. Sevilla, 2009 y "La catedral adornada: el mecenazgo de los obispos de Córdoba". *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gainza*. Pamplona, 2011. Respecto a Rivas Carmona, J. pueden citarse *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982, "Gaspar Lorenzo de los Cobos, un sevillano en el Barroco cordobés". *Homenaje al Profesor Hernández Díaz*. Universidad de Sevilla, 1982, "Los mármoles cordobeses del siglo XVII". *Antonio del Castillo y su época*. Catálogo Exposición. Córdoba, 1986 y *Arquitectura y policromía. Los mármoles del barroco andaluz*. Córdoba, 1990 así como la serie de capítulos, incluida en *El Barroco en Andalucía*. I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba. T. I. Córdoba, 1984: "El Barroco cordobés en el marco andaluz", pp. 289-296, "Camarines y sagrarios del Barroco cordobés", pp. 297-304, "Francisco Hurtado Izquierdo", pp. 305-313, "Artistas lucentinos del Barroco", pp. 315-324, "Artistas cordobeses del Barroco", pp. 325-334, "Artistas prieguenses del Barroco", pp. 335-342 y "El Rococó en Priego", pp. 343-350. Conjuntamente, RAYA RAYA, M. A. y J. RIVAS CARMONA, J. "El obispo don Marcelino Siuri y la arquitectura barroca cordobesa". *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González*. Universidad de Valladolid, 1995. Debe añadirse también el estudio de ILLESCAS ORTIZ, M. "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII". *Córdoba y su provincia*. T. III. Sevilla, 1986. Asimismo hay que tener en cuenta las aportaciones puntuales de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "El convento de la Merced Calzada de Córdoba". *Reales Sitios* nº 56 (1978) y CASTELLANO CUESTA, M. T. "La reforma barroca de la Iglesia de San Francisco y Eulogio de la Ajerquía de Córdoba antiguo convento de San Pedro el Real". *Apotheca* nº 4 (1984).

[4] No deja de ser curioso que artistas fundamentales del Barroco cordobés trabajen indistintamente para la provincia de Córdoba y para Granada. Un caso representativo, dentro de la segunda mitad del siglo XVII, es el José Granados de la Barrera, estudiado por TAYLOR, R. "El arquitecto José Granados de la Barrera". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 22 (1975). Pero igualmente valdría su sucesor Melchor de Aguirre. También Francisco Hurtado, ya en el primer cuarto del siglo XVIII. Y así se podría seguir con más casos en el curso del Setecientos.

quiera decir que el arte civil carezca de significación[5], aunque lo cierto es que el religioso es el que manifiesta el verdadero esplendor del Barroco cordobés.

La Contrarreforma fue acogida en la diócesis de Córdoba tal como correspondía a una de las importantes en España. Y en dicha acogida resultó fundamental la acción de una serie de destacados personajes, empezando por San Juan de Ávila[6], tan presente en la tierra con una labor apostólica fundamental en la propia Córdoba capital y en alguno de sus pueblos[7], como Montilla, donde murió en 1569[8]. Sin embargo, se hace especialmente relevante la actuación de los obispos titulares de la diócesis, que con sus empresas, incluso artísticas, contribuyeron decididamente a la implantación y desarrollo de la Contrarreforma[9]. Un magnífico ejemplo de ello proporciona su actuación en la misma catedral, que se convirtió en modelo de templo contrarreformista con las obras patrocinadas por algunos prelados, entre capillas, retablos y ajuar de platería. Así, se advierte ya con fray Bernardo de Fresneda, personaje vinculado a la corte de Felipe II y confesor del

[5] Incluso Córdoba fue escenario de empresas especialmente relevantes al respecto, como demuestra la Plaza de la Corredera. De igual manera algunos de los grandes pueblos de la provincia, como Baena y su Coso. Asimismo cabría considerar los palacios o las casonas señoriales, como la magnífica de los condes de Santa Ana de Lucena, que también se ha conocido como de los Torres Burgos (RIVAS CARMONA, J. "Estudios de arquitectura barroca cordobesa III. La arquitectura civil del siglo XVIII en los pueblos meridionales de Córdoba". *Axerquía. Revista de estudios cordobeses* nº 3 (1981), pp. 167-188).

[6] Llama la atención su implicación en la puesta en marcha de la Contrarreforma, incluso involucrándose decididamente en el Concilio Provincial de Toledo de 1565, como bien recoge TINEO, P. "La recepción de Trento en España (1565). Disposiciones sobre la actividad episcopal". *Anuario de Historia de la Iglesia* nº 5 (1996), pp. 271-273. Asimismo se hace eco VILLAR MOVELLÁN, A. "Realismo frente a idealismo en la imaginería pasionista andaluza", en ARANDA DONCEL, J. (ed.), *Cofradías penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba, 2012, pp. 27-29.

[7] Esta actividad de San Juan de Ávila, tanto en lo religioso como en la educación, es resaltada por ARANDA DONCEL, J. *Historia de Córdoba. La época moderna (1517-1808)*. Vol. III. Córdoba, 1984, pp. 103, 115, 168 y 171.

[8] Aún se conserva en esta ciudad de la Campiña cordobesa, la casa donde vivió y murió el santo con su ermita de Ntra. Sra. de la Paz. Ver GARRAMIOLA PRIETO, E. *Montilla. Guía histórica, artística y cultural*. Córdoba, 1982, pp. 131 y ss. Se sabe también de su estancia en Priego de Córdoba (PÉLAEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J. *Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la ciudad*. 3ª edición. Priego de Córdoba, 1986, p. 95).

[9] Desde mediados del siglo XVI los obispos de Córdoba dan ejemplo del típico obispo contrarreformista y hasta varios llegaron a asistir al Concilio de Trento, como don Diego de Alba y Esquivel, don Cristóbal de Rojas y Sandoval o fray Martín de Córdoba y Mendoza. Destacaron por su erudición y formación así como por su vida religiosa, incluso con algunos pertenecientes a distintas órdenes religiosas, principalmente dominicos y franciscanos, caso de Mardones o Salizanes, y por prodigarse en las limosnas. Destacaron también por sus iniciativas respecto al culto y por sus fundaciones destinadas a la caridad, caso del hospital del cardenal Salazar, sin olvidar la promoción de obras en iglesias y capillas y también la dotación de ajuar litúrgico. En otro orden, el obispo Pazos creó el Seminario de San Pelagio, al poco tiempo de concluir el citado Concilio de Trento. Fundamental para el conocimiento de los obispos de Córdoba es la obra de GÓMEZ BRAVO, J. *Catálogo de los Obispos de Córdoba*. Córdoba, 1778. Ver también ARANDA DONCEL, J. *Historia de Córdoba*…ob. cit., pp. 44-48 y 219-220.

propio monarca[10], que propició el aderezo de platería de la Virgen de Villaviciosa[11] y también se implicó en el Sagrario de la catedral[12], formado en un ángulo de la antigua mezquita, en el mismo flanco del mihrab, además de apoyar la construcción del Monumento de Semana Santa[13], uno de los más lucidos del siglo XVI. De esta manera vino a reafirmar el culto mariano y el eucarístico en el preciso momento de iniciar su andadura la Contrarreforma, marcando así una pautas decisivas en estas devociones tan fomentadas por la religiosidad contrarreformista. No menos importante fue su labor respecto al reconocimiento de las reliquias de los Santos Mártires, descubiertas en la iglesia de San Pedro en 1575[14], y con esto impulsó otro de los pilares claves del mundo devocional de la época. Décadas después, a partir de 1618, fray Diego Mardones vuelve a lo mismo en una obra del mayor rango monumental como es el gran retablo de mármoles destinado a presidir la nueva obra de la catedral, o sea a convertirse en la referencia fundamental del templo[15]. Evocador del retablo mayor de El Escorial, como él tiene por elemento principal el templete eucarístico, incluso se realza en su tamaño y presencia hasta el punto de alcanzar prácticamente toda la altura del cuerpo del retablo[16], denotando en tal acentuación su protagonismo y relevancia dentro del conjunto, como centro visual y espiritual del mismo, según convenía a las directrices de Trento[17]. Sobre él, presidiendo el ático, se dispuso la Asunción, titular de la catedral, pero que asimismo es bien ilustrativa de la dimensión concedida a la Virgen en los programas contrarreformistas, subrayado por la presencia del Padre Eterno encima de ella. A ambos lados del templete y de la titular figuran sendos lienzos con santos mártires

---

[10] Al respecto debe citarse a GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M. J. "El obispo fray Bernardo de Fresneda y la reforma tridentina en la iglesia de Córdoba". *Carthaginensia* nº 29 (2000), pp. 139-181.
[11] Sobre el particular ver NIETO CUMPLIDO, M. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, pp. 453-454 y DABRIO GONZÁLEZ, M. T. "Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 115-121.
[12] Para este sagrario y la implicación de Fresneda: NIETO CUMPLIDO, M. ob. cit., pp. 382-384 y 516, además del estudio de VILLAR MOVELLÁN, A. "Parroquia del Sagrario de la Catedral de Córdoba. La Gloria Pintada". *Calleja de las Flores. Revista de Información Turística* nº 11. Córdoba, 2001.
[13] VILLAR MOVELLÁN, A. "La arquitectura del Quinientos". *Córdoba y su provincia*. T. III. Sevilla, 1986, p. 225.
[14] Relación de ello proporciona RAMÍREZ DE ARELLANO, T. *Paseos por Córdoba, ó sean apuntes para su historia*. 2ª ed. Córdoba, 1973, pp. 186-187. Ver asimismo RAYA RAYA, M. A. *El retablo en Córdoba…*ob. cit., pp. 219 y ss. y ARANDA DONCEL, J. *Historia de Córdoba…*ob. cit., p. 106.
[15] RAYA RAYA, M. A. *El retablo en Córdoba…*ob. cit., pp. 135-144.
[16] RIVAS CARMONA, J. "Los mármoles cordobeses…" ob. cit., pp. 213 y ss.
[17] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid) vol. III (1991), pp. 48-50.

cordobeses, San Acisclo y Santa Victoria, patronos de la ciudad, acompañando al primero, y San Pelagio y Santa Flora con la representación de la Virgen. En fin, un completo muestrario de los fundamentos doctrinales de la Contrarreforma[18], no menos elocuente que el que ofrece el retablo de El Escorial[19].

Lo expuesto es suficientemente revelador de la aceptación de los dictados contrarreformistas desde un principio. Así, se sentaron las bases para el desarrollo posterior de los programas religiosos, de suerte que el Barroco cordobés los hizo suyos hasta el extremo de tener como capítulos esenciales la exaltación del Santísimo Sacramento, la glorificación de la Virgen y el culto de los santos con una especial atención a los locales. Por, tanto, en este sentido el Barroco cordobés constituye un magnífico espejo de lo que representó el impacto de la Contrarreforma.

La devoción eucarística es de la mayor importancia para el Barroco cordobés, tanta que propició algunos de sus aspectos más característicos del mismo. De entrada, las fiestas del Corpus Christi dan un especial testimonio al respecto[20]. Y con ellas la rica serie de custodias procesionales[21], empezando por la de Enrique de Arfe para la catedral y otras del siglo XVI, sobre todo la de Fuente Ovejuna, y continuando por las importantes realizaciones de los siglos XVII y XVIII[22]. Ciertamente, pocas provincias españolas pueden dar un muestrario tan relevante. No menos rica es la serie de arcas eucarísticas destinadas a los monumentos de Semana Santa, sobre todo en el siglo XVIII, entre las que se cuentan varias del gran platero Damián de Castro con la de la catedral a la cabeza, que constituye una de las obras maestras de la platería cordobesa del Setecientos. A ello hay que sumar otras muestras más de platería, como puertas y visos de sagrario o doseles para la exposición eucarística, además de los típicos ostensorios, cuyo repertorio no sólo es nutrido sino que incluye obras de la categoría de la custodia de Villa del Río, debida al citado Damián de Castro. Si olvidar tampoco las lámparas votivas para ser colgadas delante de la

---

[18] Ello exige la cita de MÂLE, E. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*. Madrid, 1985.

[19] Para el programa de este retablo ver C. von der OSTEN SACKEN, *El Escorial. Estudio iconológico*. Bilbao, 1984.

[20] Noticias de estas fiestas en ARANDA DONCEL, J. *Historia de Córdoba…*ob. cit., pp. 109-110.

[21] De la importancia de las custodias cordobesas da buen testimonio el libro de HERNMARCK, C. *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.

[22] DABRIO GONZÁLEZ, M. T. "La custodia procesional en Córdoba". *Laboratorio de Arte* nº 17 (2004), pp. 209-228.

reserva del Sacramento, ofreciendo ejemplos como la monumental que donó el obispo Lovera para colocar delante del retablo mayor de la catedral y su sagrario[23].

Aunque tan espectacular muestrario de platería confirma por sí solo el énfasis puesto en el culto eucarístico, su expresión más llamativa y relevante se encuentra en las capillas sacramentales, que en la tierra reciben el nombre de *Sagrarios*, en cuanto que son recintos específicos para el depósito y la veneración del Santísimo Sacramento, junto con su distribución en la comunión fuera de la misa[24], según era característico en aquellos tiempos[25]. Tan alta función, evidentemente, exigió un tipo de capilla especial, que fuera el escenario adecuado para la presencia eucarística[26]. Ni más ni menos, el trono de Dios o su tabernáculo entre los hombres. Mejor no pudo ser expresado por uno de los predicadores que concurrieron a las fiestas de dedicación del Sagrario de Lucena en mayo de 1772, el dominico de Antequera fray Hipólito García, que dijo y dejo por escrito entonces: "te voy a descubrir nuevo cielo, nueva tierra, en una ciudad que ha descendido del Cielo a tu Suelo, en ese Nuevo, Suntuoso y Magnífico Sagrario, que se ha construido para colocar al Cordero de Dios Vivo… Ésta es la nueva Ciudad, que ha descendido del Cielo: éste el Augusto Tabernáculo, que ha construido el Señor para habitar con los hombres"[27]. En fin, poner en imágenes arquitectónicas y artísticas algunos textos bíblicos, de Ezequiel o del Apocalipsis[28].

Estos sagrarios se remontan a los mismos inicios de la Contrarreforma y constituyen, por tanto, uno de los mejores indicios de su implantación. Como se

---

[23] Para esta platería de función eucarística se remite a NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993. Asimismo MORENO CUADRO, F. *Platería Cordobesa*. Córdoba, 2006.

[24] Precisamente, la necesidad de disponer de la oportuna capilla para este menester, principalmente en el tiempo del cumplimiento pascual, cuando las comuniones se multiplicaban, fue una de las razones de peso que se argumentaron en 1772 a la hora de construir el nuevo y más capaz Sagrario de Priego. Ver TAYLOR, R. "Análisis estético…" ob. cit., p. 52.

[25] JUNGMANN, A. J. *El Sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid, 1951, p. 1128.

[26] La valoración de los mismos en RIVAS CARMONA, J. "Camarines y sagrarios…" ob. cit., pp. 301-304 y "Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía". *El Barroco en Andalucía*. Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba. T. III. Córdoba, 1986, pp. 137-153.

[27] GARCÍA, Fr. H. *Sermón de la Traslación y Colocación del Señor Sacramentado en el nuevo sagrario fabricado en la ciudad de Lucena, en su Iglesia Parroquial de San Matheo*. Antequera, 1772, p. 3. Se puede consultar este sermón con todo su contenido en la Biblioteca Virtual de Andalucía: file:///C:/Users/Home/Desktop/BibliotecaVirtualAndaluc%C3%ADa%20_%20Sermon%20de%20la%20translacion%20y%20colocacion%20del%20se%C3%B1or....html

[28] Así, Ezequiel (37, 26) refiere: "Los estableceré, los multiplicaré y pondré mi santuario en medio de ellos para siempre". No menos explícitamente figura en el Apocalipsis (21, 2-3): "Y vi la Ciudad Santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, engalanada como una novia ataviada para su esposo. Y oí una fuerte voz que decía desde el trono: Esta es la morada de Dios con los hombres".

recordará, el obispo Fresneda apoyó la configuración del Sagrario de la Catedral, cuyas obras continuaron en sucesivos episcopados[29]. Adaptado a las construcciones existentes en el ángulo suroriental de la vieja mezquita, se formó tras las naves un *sancta sanctórum* para el depósito sacramental, que se cierra con adornadas puertas doradas. Su interior cobija un monumental templete circular con dos órdenes de columnas, que no deja de llamar la atención. Desde luego, no pasa desapercibido un cierto parentesco con el sagrario del retablo mayor de El Escorial, labrado por entonces[30]. No menos con el tabernáculo de mármoles que se propuso para el antiguo Sagrario de la Catedral de Sevilla y que llegó a contratarse en 1565 conforme a las trazas de Hernán Ruiz II[31]. Incluso con la custodia del Corpus de la misma Catedral de Sevilla, realizada por Juan de Arfe entre 1580 y 1587[32]. Resulta notorio que en esa época se recurrió con frecuencia al templete rotondo con columnas para el culto eucarístico, por evidentes razones relacionadas con el significado de la planta central y su perfección, particularmente el círculo, dentro de la tradición del Renacimiento[33]. Además de esa significativa disposición, el tabernáculo del Sacramento se caracteriza por incluir relieves con distintos episodios de la Pasión -al frente figuran Cristo a la columna y el Camino del Calvario-; o sea, el correspondiente programa iconográfico, que se continúa en las puertas del *sancta sanctórum* con las oportunas prefiguraciones del Antiguo Testamento. Con todo, predomina el ciclo de santos y mártires de las pinturas murales, presidido por la

---

[29] A partir de 1573 se efectuó la portada de acceso por el arquitecto catedralicio Hernán Ruiz III, que se completó con una reja del maestro Fernando de Valencia. El templete para la reserva, documentado en 1578, se hizo por el artista flamenco Guillermo de Orta. Su dorado corrió a cargo del pintor Alonso de Ribera. En 1583 se inicia la decoración pictórica del conjunto por el italiano César Arbasia. Bibliografía sobre este sagrario en nota 12.

[30] Esta cuestión ya se ha puesto de relieve por RIVAS CARMONA, J. "Contrarreforma, obispos franciscanos y catedrales: el ejemplo del sur de España", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (ed.), *El franciscanismo en Andalucía*. VII y VIII Curso de Verano. Córdoba, 2003, p. 164. Aunque el sagrario escurialense se inició algo después que el cordobés, su proyecto ya podría conocerlo el obispo Fresneda dados sus vínculos con la corte de Felipe II. Estos vínculos son resaltados por DABRIO GONZÁLEZ, M. T. "Obras de Rodrigo de León…" ob. cit.

[31] MORALES, A. J. *Hernán Ruiz "el Joven"*. Sevilla, 1996, p. 57. También destaca su valor HEREDIA MORENO, M. C. "Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, 2006, p. 261. Desde luego, el proyecto de este tabernáculo de Hernán Ruiz II debió conocerlo su hijo Hernán Ruiz III, presente en la obra del Sagrario.

[32] Sobre esta importante custodia ver SANZ SERRANO, M. J. *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978. La relación con el templete de San Pietro in Montorio y con el dibujo del mismo que incluye Serlio en su tratado es puesta de relieve por HEREDIA MORENO, M. C. "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio". *Archivo Español de Arte* nº 304 (2003), pp. 386-387.

[33] Para esta cuestión es suficiente la cita del libro de WITTKOWER, R. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, 1995.

gran escena de la Santa Cena, que destaca en el testero del recinto, sobre el acceso a la cámara de la reserva, confirmando así lo eucarístico[34]. De esta manera, se establece ya uno de los rasgos más característicos de los Sagrarios, la importancia del programa iconográfico.

Este tipo de sagrario debió considerarse muy oportuno tanto por ser del principal templo de la diócesis como por dar adecuada respuesta a las concepciones contrarreformistas. En efecto, se convirtió en referencia para otros que se construyeron a continuación, en el curso del siglo XVII[35]. Así, los Sagrarios parroquiales de Aguilar de la Frontera y Monturque, que incluso repiten las ricas puertas y sobre ellas la Santa Cena[36]. Aun dentro del siglo XVIII, en 1714, se formó otro semejante en la parroquia del Pontón de Don Gonzalo, actual Puente Genil, aprovechando el retablo de la Virgen del Rosario[37], que se había labrado unas décadas antes[38]. Sin embargo, esta clase de capilla sacramental fue dejando de ser característica más allá de esa fecha, ya que en el Setecientos se impusieron otros tipos. Uno muy especial está representado por el Sagrario de la parroquia de la Asunción de Montemayor, cuyas obras se vieron rematadas en 1726. Debido a Gaspar Lorenzo de los Cobos, un artista muy fecundo en la zona por entonces[39], se concibe como un recinto de planta combinada con dos cámaras sucesivas, según una solución que recuerda la de la Capilla de San Isidro de Madrid[40]. Ello determina unos efectos escenográficos muy llamativos, acentuados por los contrastes de luces y sobras y la riqueza decorativa. Desde su portada de yeserías policromadas -como el resto de su decoración- se percibe el espectáculo de una perspectiva como de teatro,

---

[34] El programa de este sagrario ha sido estudiado por PÉREZ LOZANO, M. "Los programas iconográficos de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. 1991. Debe mencionarse, a su vez, a VILLAR MOVELLÁN, A. "Parroquia del Sagrario…" ob. cit.

[35] RIVAS CARMONA, J. "Los sagrarios barrocos…" ob. cit., pp. 140-141.

[36] GALISTEO MARTÍNEZ, J. "*Mysterium Fidei*. La Capilla Sacramental de la Parroquia de Santa María de Soterraño de Aguilar de la Frontera: Arca de la Alianza y Templo de Cristo". *Boletín de Arte* nº 23. Universidad de Málaga, 2002 y GALISTEO MARTÍNEZ, J. y LUQUE MARTÍNEZ, F. "El Sagrario de loa Parroquia de San Mateo de Monturque, un renovado *locus Dei* para el Barroco cordobés". *Boletín de Arte,* Universidad de Málaga, nº 25 (2004).

[37] PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A. *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*. Sevilla, 1874, p. 272.

[38] RIVAS CARMONA, J. *Puente Genil Monumental*. Puente Genil, 1982, pp. 46-47.

[39] RIVAS CARMONA, J. "Gaspar Lorenzo de los Cobos…" ob. cit. Para su labor como retablista también debe consultarse el libro de RAYA RAYA, M. A. *El retablo barroco…* ob. cit.

[40] En definitiva, este Sagrario ofrece un esquema longitudinal, que será lo más frecuente en los sagrario del siglo XVIII con una serie de variantes. Así, por ejemplo, el Sagrario de la parroquia de la Asunción de La Rambla -iniciado en 1759 y concluido para 1775- presenta la sucesión de tres tramos con el central mayor y cuadrado, elevándose sobre él la cúpula.

al fondo de la cual destaca el dorado retablo que sirve de dosel al depósito eucarístico, resplandeciendo gracias a las brillantes luces que proceden de unas ventanas ocultas. Es la escenificación del propio milagro del Sacramento, de su misteriosa presencia divina.

Los sagrarios cordobeses por antonomasia son los de Lucena (1740-1772) y Priego (1772-1784)[41]. De entrada, figuran entre las obras más sobresalientes del Barroco cordobés, tal como ya se destacado respecto al primero. En ellos se encuentra la mejor expresión del apogeo dieciochesco de estas dos ciudades, tan importantes dentro de la provincia de Córdoba, y se consagran sus principales artistas, Leonardo Antonio de Castro, en un caso, y Francisco Javier Pedraxas, en otro.

Su fasto ornamental de yeserías los convierte en verdaderamente antológicos. Pero quizás convenga insistir en su propia disposición. En ambos predomina la planta central con deslumbrante cúpula y en medio de su espacio se encuentra un templete para la reserva[42], como eje visual y espiritual del conjunto (Fig. 2). De esta manera se impuso uno de los tipos preferidos por la Contrarreforma para recintos destinados al Sacramento, tal como confirma la Capilla de Sixto V en Santa María la Mayor de Roma[43]. No obstante, hay precedentes más cercanos en la propia Andalucía, empezando por la Catedral de Granada y la rotonda que Diego de Siloé dispuso para su capilla mayor, que desde un principio tuvo un templete central dedicado al culto eucarístico[44]. Su significación, desde luego, la convirtió en referencia y modelo y su repercusión en el Sagrario de Priego, incluso en la organización de su arquitectura, es más que notoria[45]. A su vez, deben tenerse en cuenta los sagrarios que Francisco Hurtado Izquierdo ideó para las cartujas de

---

[41] Para ellos son fundamentales los estudios de TAYLOR, R. *Una obra española de yesería…* ob. cit. y "Análisis estético…" ob. cit. También puede citarse a RIVAS CARMONA, J. "Camarines y sagrarios…" ob. cit. y "Los sagrarios barrocos…" ob. cit. Sin olvidar su consideración en otras publicaciones sobre el Barroco andaluz, como BONET CORREA, A. *Andalucía barroca*. Barcelona, 1978.

[42] El Sagrario de Priego no tiene un templete de su tiempo. En él se han sucedido varios, siendo el actual una obra del siglo XX, del artista montillano Garnelo. Ello queda reflejado en TAYLOR, R. "Análisis estético…" ob. cit., p. 74.

[43] Para el carácter eucarístico de la capilla de Sixto V ver MÂLE, E. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*. Madrid, 1985, p. 93. En su centro figura el sagrario de Domenico Fontana, a modo de maqueta de templo centralizado, elevado por ángeles.

[44] ROSENTHAL, E. E. *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990, pp. 150 y ss.

[45] Ya hace años mi maestra, la Dra. García Gainza, me hizo ver las coincidencias arquitectónicas entre la rotonda granadina y la gran cámara del Sagrario de Priego. Sobre el particular ver RIVAS CARMONA, J. "Los sagrarios barrocos…" ob. cit., p. 137.

Granada y El Paular, en los cuales se ven anticipados algunos aspectos importantes. En definitiva, los sagrarios de Lucena y Priego entroncan en una tradición de la tierra[46], favorecida por las concepciones contrarreformistas[47].

Ciertamente, la planta central era lo más conveniente para estas capillas sacramentales, incluso por la relación que propicia con el Santo Sepulcro, como recinto para el depósito del cuerpo de Cristo[48]. Además, con ella y su cúpula se evocaba a gran escala el propio tabernáculo o sagrario de la reserva eucarística. En este sentido no pasa desapercibido el hecho de que el Sagrario de Lucena ofrezca la misma composición arquitectónica que el sagrario de Fontana para la Capilla de Sixto V, aunque lo que en éste es volumen en la obra lucentina es espacio. Pero en lo esencial es lo mismo, un edificio cuadrado que se hace octogonal con los ángulos en chaflán, donde se encuentran unas hornacinas para esculturas.

En Lucena, esas hornacinas albergan las hermosas imágenes de los Evangelistas, que se acompañan de unos santos menores, entre ellos San Lorenzo, Santo Tomás de Aquino, San Felipe Neri y San Carlos Borromeo, unos antiguos y otros de la época de la Contrarreforma. Más arriba, en las pechinas, figuran los Santos Padres en relieve. En otras palabras, se asocian a los machones de sustentación la propia Iglesia con su doctrina y su santidad, como apoyo espiritual de la cúpula, donde se sitúan delante de las ventanas símbolos eucarísticos y cristológicos denotando toda una apoteosis del Sacramento, cuya glorificación se hace más patente con una multitud de ángeles, que por todos lados pueblan el Sagrario (Figs. 3 y 4). Tal apoteosis adquiere un sentido triunfal con los grandes lienzos que ocupan tres de los lados, representando precisamente el triunfo de la Eucaristía sobre los cultos paganos, la herejía y la filosofía antigua (lám. 5)[49]. En suma, el Sagrario se convierte en un magnífico escenario destinado a la exaltación

---

[46] En esta tradición también debe incluirse la Capilla de Jesús Nazareno, en la iglesia de San Francisco de Priego, construida a partir de 1730. En origen tuvo un templete en el centro, aunque destinado a la imagen del titular. Sobre ello y su relación con estos sagrarios ver TAYLOR, R. *Arquitectura andaluza…* ob. cit., pp. 45 y 51.

[47] Incluso éstas ya se ven anticipadas en la propia rotonda de la Catedral de Granada, como reconoce RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. ob. cit., pp. 45-46.

[48] Relación ya señalada por TAYLOR, A. *Una obra española de yesería…* ob. cit., p. 19. Para la significación del Santo Sepulcro se remite a KROESEN, J. *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*. Lovaina, 2000.

[49] Este programa ya fue valorado por LUQUE REQUEREY, J. “La Capilla del Sagrario, esa lección de Teología”. *Luceria* 1-VII-1973. También se hace eco del mismo SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, 1981, pp. 188-189.

de la grandeza del Santísimo Sacramento, la cual constituye una expresión muy significativa del valor otorgado por la Contrarreforma al mismo y el más elocuente ejemplo de ello dentro del Barroco cordobés.

El templete central de dicho Sagrario sirve de trono a una imagen de la Inmaculada Concepción (Fig. 6). Con ella se llega a la consideración del papel de la Virgen, que alcanzó un particular protagonismo, hasta el punto de dedicarse a ella, en distintas advocaciones, muchas de las iglesias y capillas del Barroco cordobés y también muchos de sus retablos y camarines. Pero no sólo hay que tener en cuenta ese simple número sino que, mejor aún, debe resaltarse su categoría e importancia. Así, por ejemplo, se advierte en la ermita de la Virgen del Valle, emplazada en las afueras de Santaella, en un hermoso paraje de olivar. Edificada tal como hoy está a mediados del siglo XVIII y con el patrocinio de un clérigo devoto, don Miguel Vicente Alcaide y Lorite, constituye uno de los templos más interesantes del Setecientos cordobés. A pesar de ser de cruz latina, como tantas otras iglesias de la época, resulta sumamente original en la solución de cabecera y brazos del crucero, adquiriendo estos una disposición trebolada, a la que incluso se adapta su abovedamiento, todo ello de claro carácter borrominesco[50]. También resulta muy interesante la iglesia de la Virgen de las Mercedes de Priego, construida unas décadas después por Francisco Javier Pedraxas, el mismo autor de Sagrario de esta ciudad[51]. Destaca por su especial configuración, que en este caso ofrece una particular variante de la cruz latina con nave relativamente corta en relación con su crucero, incluso uno de sus dos tramos queda como anulado por el coro alto que lo ocupa, por lo que no deja de ser una especie de vestíbulo. Por tanto, parece que se quiso alcanzar un curioso compromiso entre el esquema longitudinal y la centralidad del dominante crucero[52]. A ello hay que sumar el ornato rococó y las destacadas figuras de los arcángeles, que con sus alas abiertas y sus teatrales gestos se anteponen a las pechinas. "La expresión es en esta obra femenina, un etéreo y gracioso tributo a la Virgen", en palabra de George Kubler[53].

---

[50] RIVAS CARMONA, J. *Arquitectura barroca…* ob. cit., pp. 268-270.
[51] TAYLOR, R. "Análisis estético…" ob. cit., pp. 60-61.
[52] Este aspecto renovador, tan característicamente barroco, ha sido bien resaltado por TOVAR MARTÍN, V. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, p. 37.
[53] KUBLER, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Ars Hispaniae. Madrid, 1957, p. 297.

Mientras se construía esta iglesia de Priego también estaba en obras otro importante templo mariano, la Concepción de Puente Genil (Fig. 7)[54]. Se inició en 1758 y en 1766 se bendice su cabecera, prosiguiendo su edificación por la nave y la fachada en lo que resta de siglo XVIII, aunque no se concluyó hasta la siguiente centuria. La tradicional tipología de iglesia de cajón se presenta en una original versión con espaciosa y ancha nave y cúpula elíptica transversal, antecediendo el presbiterio, y una vistosa decoración de yeserías, no exenta de un encantador carácter popular (Fig. 8). Pero en esta ocasión interesan más bien las circunstancias que hay detrás de su construcción. De entrada, llama la atención el hecho de que se hiciera para sustituir una ermita anterior, más pequeña, que resultaba insuficiente para la cantidad de fieles que asistían a las fiestas dedicadas a la titular, lo que es un claro testimonio de la devoción que se le profesaba. En efecto, Ntra. Sra. de la Concepción gozaba de especial veneración en la villa desde que en 1650 se acudiera ella con motivo de la terrible epidemia del cólera y fuera entonces proclamada patrona con un solemne voto, sustituyendo así a la Virgen del Rosario, que hasta esa fecha había detentado tan alto honor[55]. Al margen de lo que esto pueda tener de significación en la villa pontana, se revela como un ejemplo muy ilustrativo del culto a la Inmaculada Concepción, que alcanzó ser uno de los principales de la Contrarreforma en Córdoba y su provincia[56]. Y, evidentemente, ello tuvo unas importantes consecuencias artísticas.

Al respecto, resulta más que oportuna la Capilla Salizanes de la Catedral de Córdoba, conocida de esta manera por su patrocinador el obispo fray Alonso Salizanes, de la orden franciscana, que fue titular de la diócesis entre 1675 y 1685[57].

---

[54] Para este templo debe citarse la siguiente bibliografía: PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A. ob. cit., pp. 331-338 y RIVAS CARMONA, J. "Nuestra Señora de la Concepción de Puente Genil". *Actas I Congreso de Historia de Andalucía*. Andalucía Moderna (Siglo XVIII). Córdoba, 1978, pp. 183-189 y *Puente Genil…* ob. cit., pp. 88-98. Asimismo el libro de ILLANES VELASCO, A. y RIVAS JIMÉNEZ, C. J. *Historia de la Pontificia y Real Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción, La Purísima, Madre de Dios Coronada y Patrona de Puente Genil 1586-2011*. Puente Genil, 2011.

[55] Esta cuestión y sus consecuencias artísticas han sido tratadas por RIVAS CARMONA, J. "La significación de los programas artísticos de las cofradías marianas: el ejemplo de las patronas de Puente Genil". *Laboratorio de Arte* nº 25, 1 (2013), pp. 397-416.

[56] ARANDA DONCEL, J. *Historia de Córdoba…* ob. cit., pp. 109-112.

[57] La figura de este prelado franciscano cuenta con los estudios de PAZOS, M. R. "Ensayo biográfico del P. Alonso Salizanes, O.F.M. Ministro General y Obispo de Oviedo y Córdoba (1617-1685)". *Archivo Ibero-Americano,* Tomo V (1945), pp. 39-74, 204-241, 321-365 y 562-589 y Tomo VI (1946), pp. 3-34 y "Provinciales compostelanos". *Archivo Ibero-Americano,* Tomo XXVI (1966), pp. 384-392. A ello hay que sumar el libro del mismo Pazos, *El Padre Salizanes, General de los Franciscanos y Obispo de Oviedo y Córdoba (1617-1685)*. Madrid, 1946.

Desde luego, la capilla es una de las más importantes de la catedral y uno de los principales conjuntos del Barroco cordobés[58]. Ciertamente, se encuentra a la altura de su patrocinador, que en ella proporciona un magnífico ejemplo del comportamiento del típico prelado de la Contrarreforma. Así, como tal, resalta el valor de la devoción, en concreto la devoción inmaculista, por entonces tan en alza y, sobre todo, tan asociada a la orden religiosa de donde procedía Salizanes. Y además, como tal obispo, se ve en la obligación de emprender empresas de esta clase y rango como recurso clave para fomentar dicha devoción. A la altura del patrocinador también se encuentran los artistas, de tan reconocidos méritos como el escultor granadino Pedro de Mena, que se ocupó de las hermosas imágenes de la Inmaculada, Santa Ana y San José que ocupan el retablo. Asimismo se recurrió a Melchor de Aguirre para la construcción y los trabajos del mármol. Éstos representan uno de los aspectos más relevantes de la Capilla Salizanes[59], tanto que incluso llegan a revestir por completo la cámara principal, desde el pavimento hasta la cúpula, aunque también se compone con ellos una lucida portada que sale al vestíbulo precedente. Éste dispone igualmente de cúpula, pero pintada al fresco. De esta manera, se produce una sucesión de espacios, cada uno con su propia cúpula, como una planta combinada, lo que determina unas visiones de gran efecto escenográfico, enmarcadas por la citada portada de mármoles y por otra que une el recinto con las arquerías de la vieja mezquita. Ello, a su vez, dramatizado por los chorros de luz que descienden desde las cúpulas, los cuales crean un decidido contraste con la mayor penumbra de las naves vecinas. Con esto se consigue representar el milagro, especialmente patente al fondo, en la bella imagen de la Virgen, ubicada en el nicho central del retablo, bajo la complacencia del Padre Eterno, que queda en un tondo del ático.

---

[58] La bibliografía de esta capilla incluye: ORTÍ BELMONTE, M. A. *La Catedral-antigua mezquita y santuarios cordobeses*. Córdoba, 1970, p. 109, SALCEDO HIERRO, M. *La Mezquita-Catedral de Córdoba*. Córdoba, 2000, pp. 207-216 y NIETO CUMPLIDO, M. ob. cit., pp. 351-354, además de VALVERDE MADRID, J. ob. cit., pp. 17-19 y RAYA RAYA, M. A. *El retablo barroco…* ob. cit., pp. 53, 135, 240 y 395. Específicamente sobre ella, RIVAS CARMONA, J. "El arte franciscano en la Catedral de Córdoba: la Capilla Salizanes". *El arte franciscano en las catedrales andaluzas*. Córdoba, 2005, pp. 145-166.

[59] El valor del mármol en esta capilla ha sido resaltado por los estudios de TAYLOR, R. "Estudios del Barroco andaluz…" ob. cit., pp. 33-37. También por RIVAS CARMONA, J. "Los mármoles cordobeses…" ob. cit., pp. 209 y ss., *Arquitectura y policromía…* ob. cit., pp. 73-77 y "La significación de los mármoles del Barroco andaluz". *Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Sevilla, 2009, pp. 216-217.

Esta preferencia inmaculista tiene otras importantes manifestaciones en más capillas, retablos y camarines[60]. Entre estos últimos figuran algunos tan magníficos como los que hay en los retablos mayores de las iglesias franciscanas de San Esteban y San Pedro de Priego[61], que vienen a ratificar la identificación de esa orden con la devoción hacia la Inmaculada Concepción. En ellos se encuentran unas imágenes de extraordinaria categoría, que dan testimonio de la significación de una imaginería inmaculista que llegó a alcanzar un particular desarrollo, a consecuencia de ese fervor devocional[62].

El culto de los santos lleva al tercer gran capítulo. Y especialmente interesa resaltar los santos locales[63], que ya se han visto como parte fundamental del programa del retablo mayor de la catedral. En este sentido, debe recordarse el descubrimiento de las reliquias de los Santos Mártires en la parroquia de San Pedro, en tiempos del obispo Fresneda[64]. Su culto, refrendado por este prelado y luego por el Concilio Provincial de Toledo de 1583, fue incrementándose desde entonces, incluso con la constitución de una cofradía propia en 1673, unida a partir de 1741 con la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia. Fruto de esa unión fue la nueva capilla de los Santos Mártires, que se construyó conforme al plan del maestro mayor Diego de los Reyes y se decoró con las yeserías de Juan Fernández del Río, que se complementan con los relieves de los Evangelistas de Alonso Gómez de Sandoval y los ángeles de Pedro Duque Cornejo[65]; en fin, todo un plantel de

---

[60] También se debe hacer referencia a algunas iglesias parroquiales que fueron dedicadas a la Inmaculada Concepción. Es el caso de la parroquia de Benamejí, cuyo edificio se remonta al siglo XVII, como acredita la nave y su fachada, aunque lo principal del mismo, el crucero y su cúpula ondulante, pertenece a la centuria siguiente y se trata de una importante obra del arquitecto Cristóbal García, de la vecina ciudad de Antequera (RIVAS CARMONA, J. *Arquitectura barroca…* ob. cit., pp. 235-238). Asimismo, es el caso de las iglesias de las Nuevas Poblaciones fundadas por Carlos III, como La Carlota, Fuente Palmera o San Sebastián de los Ballesteros (RIVAS CARMONA, J. "Estudios de arquitectura barroca cordobesa II. Las Nuevas Poblaciones de Andalucía". *Axerquía* nº 4 (1982), pp. 45-68).

[61] Para estos camarines se remite a TAYLOR, R. *Arquitectura andaluza…* ob. cit., pp. 40-41 y 56.

[62] RAYA RAYA, M. A. *El retablo barroco…* ob. cit., pp. 311-312.

[63] Al respecto, conviene citar el estudio de RAMALLO ASENSIO, G. "La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del Barroco", en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Universidad de Murcia. Murcia, 2003, pp. 643-671.

[64] Se remite a lo reseñado en nota 14.

[65] La historia de la capilla y la relación de sus artistas en RAYA RAYA, M. A. *El retablo en Córdoba…* ob. cit., pp. 223-225. Para los ángeles del imaginero sevillano ver también RAYA RAYA, M. A. "Los Ángeles de la Capilla de los Mártires de la Parroquia de San Pedro, obras documentadas de Pedro Duque Cornejo". *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras Nobles Artes* nº 100 (1979).

relevantes artistas del momento, que de por sí da idea de la categoría de la capilla y de la significación de su función sacramental y martirial. Al fondo del recinto destaca el original retablo, realizado por el referido Alonso Gómez de Sandoval, cuya obra se hizo entre 1760 y 1764. De rutilante dorado, sirve de escenario para las pequeñas imágenes de los dieciocho mártires venerados[66]. En su centro se abre el arco del camarín, donde se aloja una monumental arca de las reliquias, importante pieza de la platería cordobesa que se hizo en 1790 por Cristóbal Sánchez Soto, como confirman sus marcas[67]. Ella constituye el centro de toda la atención, como verdadera protagonista, en tanto que sirve de recipiente de las reliquias, visibles a través de sus huecos ovalados, y da imagen de la santidad de los mártires con las historias en relieve que la engalanan.

En la parte superior de dicha arca campea la destacada figura del arcángel San Rafael, que asimismo figura en una de las escenas que hay en la repisa, específicamente su aparición al Padre Roelas, escena que también se halla en un medallón en relieve del ático del retablo. Esta vinculación de San Rafael a los Santos Mártires viene precisamente de las apariciones a dicho sacerdote y de sus mensajes sobre ellos[68]. Más aún, en la noche del 7 de mayo de 1578 llegó a jurarle por Jesucristo al mismo Roelas que era el Custodio de Córdoba. Esto justifica sobradamente que San Rafael se convirtiera en devoción principal de la ciudad y que se le construyese una importante iglesia en el lugar donde profesó su juramento, que fue objeto de distintas obras. Así, se erigió un templo en 1732, que fue ampliado hasta ponerlo en su estado actual a partir de 1795. El culto a San Rafael encuentra una de sus más características expresiones en Córdoba capital en los triunfos levantados en distintos lugares del casco urbano[69]. El más monumental y famoso es el que se encuentra en las inmediaciones del Palacio Episcopal, obra del artista

[66] RAYA RAYA, M. A. *El retablo en Córdoba…* ob. cit., pp. 225-233.
[67] RAYA RAYA, M. A. "El programa iconográfico del Arca de los Santos Mártires de la parroquial de San Pedro de Córdoba". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, pp. 445-459.
[68] RAYA RAYA, M. A. *El retablo en Córdoba…* ob. cit., pp. 230-233.
[69] Para el culto de San Rafael en Córdoba se remite a REDEL, E. *San Rafael en Córdoba*. Córdoba, 1900. La veneración por el arcángel custodio propició que su imagen figurase en retablos e iglesias de la ciudad, como reconoce RAYA RAYA, M. A. *El retablo barroco…* ob. cit., p. 316.

francés Miguel Verdiguier, establecido en Córdoba en la segunda mitad del siglo XVIII. Llama la atención sus parecidos con la Fuente de los Cuatro Ríos de Bernini[70].

El culto a los santos locales incluye, además de los antiguos Santos Mártires, a otro más reciente, el montillano San Francisco Solano. Profeso en la orden franciscana y misionero por América del Sur, murió en Lima en 1610 y pronto alcanzó gran veneración por la propia América, sin olvidar su Montilla natal, que ya lo declaró patrón en 1647. En la casa familiar se edificó una hermosa iglesia, iniciada en 1681, que cuenta con un vistoso retablo salomónico, que fue contratado en 1728 con Gaspar Lorenzo de los Cobos[71]. En la hornacina central aparece la imagen del santo como misionero, portando el crucifijo y la concha del bautismo, como principales signos de su intensa labor evangelizadora (Fig. 9).

La fecha del retablo de San Francisco Solano no deja de ser significativa y permite ponerlo en relación con la canonización del santo, efectuada por Benedicto XIII en los últimos días de 1726[72]. O sea, que sólo transcurrió poco más de un año entre el inicio del retablo y la canonización. Por tanto, el retablo es la más clara manifestación del reconocimiento oficial de la santidad de tan ilustre montillano y un testimonio muy especial de la significación de la Contrarreforma en tierras de Córdoba con la exaltación de un hijo de las mismas.

[70] PONZ, A. *Viaje de España*. T. XVII. Madrid, 1972, nº 14-15. También cabe citar el estudio de VILLAR MOVELLÁN, A. "Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos". *Apotheca* nº 2 (1982), pp. 116-117.

[71] GARRAMIOLA PRIETO, E. ob. cit., pp. 93-97. Para el retablo de Gaspar Lorenzo de los Cobos ver los estudios de RIVAS CARMONA, J. "Gaspar Lorenzo de los Cobos…" ob. cit. y RAYA RAYA, M. A. *El retablo barroco…* ob. cit.

[72] También con motivo de la canonización el Ayuntamiento de Montilla sufragó en 1727 las obras del coro de la iglesia de San Francisco Solano (GARRAMIOLA PRIETO, E. ob. cit., p. 95).

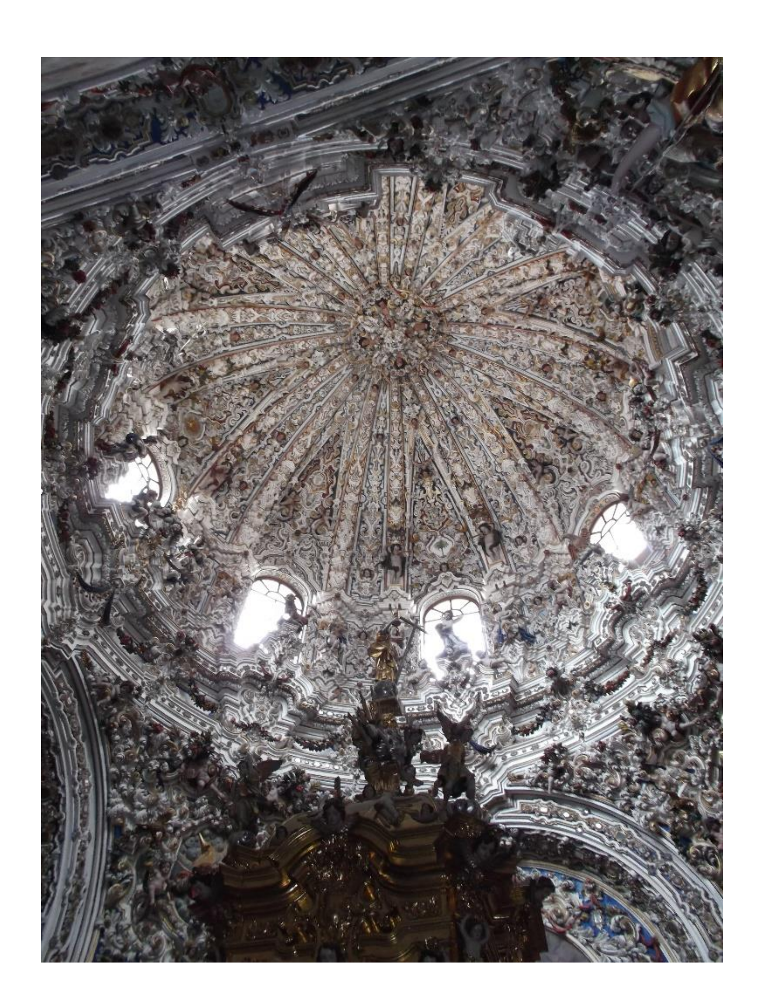


Fig. 1. *Cúpula del Sagrario*, parroquia de San Mateo, Lucena (Córdoba). Foto: Javier Selma Torres [JST].



Fig. 2. *Vista general*, Sagrario de la parroquia de San Mateo, Lucena (Córdoba). Foto: JST.



Fig. 3. *Detalle*. Sagrario, parroquia de San Mateo, Lucena (Córdoba). Foto: JST.

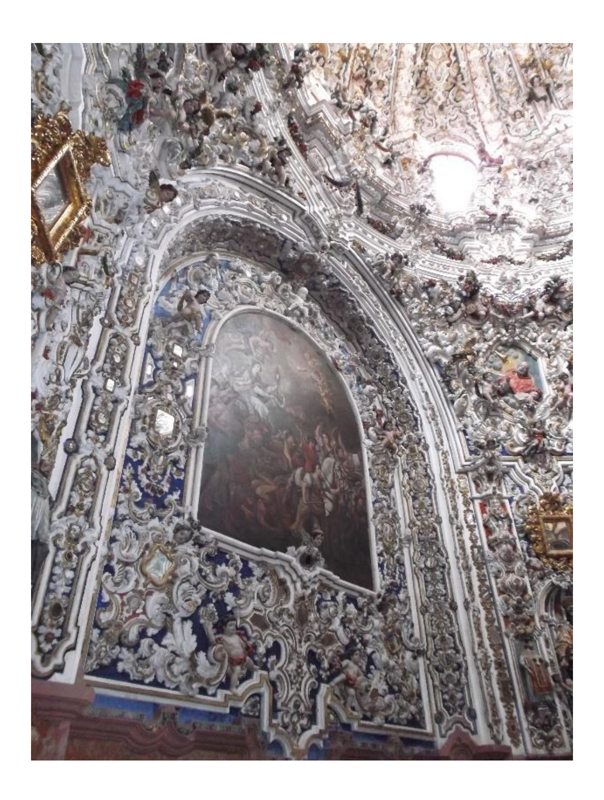


Fig. 4. *Detalle*, Sagrario, parroquia de San Mateo, Lucena (Córdoba). Foto: JST.

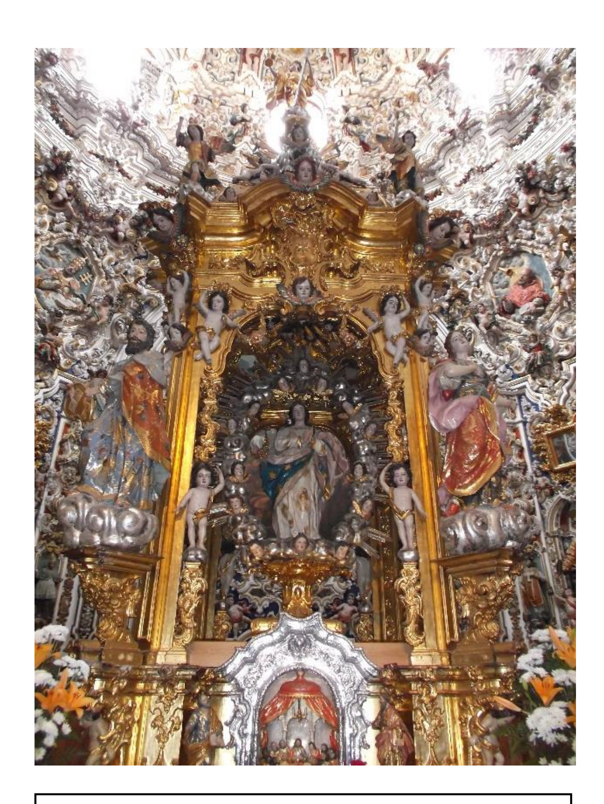


Fig. 5. *Templete central con la Inmaculada,* Sagrario, parroquia de San Mateo, Lucena (Córdoba). Foto: JST.



Fig. 7. *Iglesia de la Concepción*, Puente Genil (Córdoba).



Fig. 8. *Iglesia de la Concepción*, Puente Genil (Córdoba).



Fig. 9. *Retablo* central, parroquia de San Francisco Solano, Montilla (Córdoba). Foto: Isaac Palomino Ruiz.

UNA CATEDRAL PARA LOS CABALLOS DEL REY. LAS REALES CABALLERIZAS DE CÓRDOBA[1]

Ángel María Ruiz Gálvez

Universidad de Murcia

Resumen: En este trabajo abordamos el estudio de la evolución de las Caballerizas Reales de Córdoba, desde sus orígenes en 1568 hasta su extinción en 1820, a través de una revisión bibliográfica de los estudios realizados hasta la fecha, y la aportación de nuevos datos procedentes de documentación de diversos archivos del país. Esto ha posibilitado profundizar en la historia del edificio, aclarar algunas cuestiones que estaban poco claras y ampliar otras. Especial relevancia tiene la publicación de un plano inédito, fechado en 1764, que nos ha permitido conocer las modificaciones realizadas en el edificio a raíz de su reconstrucción tras el fatídico incendio de 1734.
Palabras clave: Córdoba, caballerizas reales, cuadra principal, incendio, reconstrucción.

Abstract: This paper deals with the study of the evolution of the Royal Stables of Cordoba, from its origins in 1568 until its extinction in 1820, through a bibliographical revision of the studies carried out to date, and the contribution of new data from documentation of various archives of the country. This has enabled delving into the history of the building, clarifying some issues that were unclear and expanding others. Special relevance has the publication of an unpublished plan, dated 1764, which has allowed us to know the changes made to the building following its reconstruction after the fatal fire of 1734.
Keywords: Córdoba, royal stables, main stable, fire, reconstruction.

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del Grupo de Interdisciplinar Historia de la Provincia de Córdoba (HUM-781), así como en el Proyecto I+D+i "Nobles Judeoconversos (II): La proyección patrimonial de las élites judeoconversas andaluzas, ss XV-XVII", (Ref. HAR2015-68577). Agradezco encarecidamente los comentarios y aportaciones de Enrique Soria Mesa, Antonio J. Díaz Rodríguez, Gonzalo Herreros Moya, Lucía Millas, José Galisteo Martínez y Pedro Caro González, arquitecto de la Gerencia Municipal de Urbanismo de Córdoba. Abreviaturas utilizadas: Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPCO), Archivo General de Simancas (AGS), Archivo del Palacio Real (APR), Archivo General Militar de Segovia (AGMS), Boletín de la Real Academia de Córdoba (BRAC).

INTRODUCCIÓN

Las Caballerizas Reales constituyen uno de los edificios más asombrosos del extraordinario patrimonio histórico que atesora la ciudad de Córdoba. Una construcción verdaderamente singular, a caballo entre la arquitectura áulica y la arquitectura industrial, con escasos paralelos en el mundo. Símbolo de la grandeza de la Monarquía Hispánica, suscitó la admiración de propios y extraños en el pasado, como lo sigue haciendo en la actualidad a los miles de turistas que la visitan.

El aspecto que presenta el edificio de las Reales Caballerizas en la actualidad es el resultado de las múltiples actuaciones llevadas a cabo a lo largo del tiempo, desde su construcción en el siglo XVI hasta los recientes trabajos de consolidación y rehabilitación realizados desde la Gerencia Municipal de Urbanismo de Córdoba. Esta intervención ha permitido consolidar el inmueble recuperando, en buena medida, la imagen que tuvo en el pasado[2].

En líneas generales, a lo largo de la historia del inmueble se pueden distinguir tres grandes etapas o fases constructivas; a saber: la primera de ellas comprende desde el levantamiento del edificio hasta el fatídico incendio de 1734; a continuación, queda un segundo período que abarca desde su reconstrucción a mediados del setecientos, hasta su supresión en 1820, momento en que pasó a ser ocupado por el ejército; y en último lugar, la que comprendería desde esta fecha hasta 2002, año en el que fue cedido por Ministerio de Defensa al Ayuntamiento de la ciudad, en la que continuaría desempeñando funciones militares.

En este trabajo presentamos una aproximación a la evolución de las Caballerizas Reales en las dos primeras fases –es decir, desde su construcción en 1568 hasta su extinción como centro de cría caballar de la Corona en 1820-,

---

[2] Dichas labores se han desarrollado en tres fases distribuidas entre 2003 y 2007. Así, durante la primera fase se llevó a cabo la redacción del proyecto general y se intervino en los Pabellones Sur y Este. Seguidamente, se actuó en el Picadero y las dependencias anejas. Por último, se abordó la rehabilitación del Pabellón Norte. Sobre los pormenores de estas actuaciones, pueden consultarse los sucesivos proyectos de consolidación y rehabilitación del edificio en la Gerencia Municipal de Urbanismo de Córdoba, PÉREZ DE SILES FONT, R., (Jefe del Servicio de Proyectos), CARO GONZÁLEZ, P., LARA JIMÉNEZ, R., AROCA PAVÓN, P., (Arquitectos), CHOFLES HUESO, J. L. (Arquitecto Técnico). *Proyecto de Consolidación y Rehabilitación del Conjunto de Caballerizas Reales*, (2003), *Proyecto de Consolidación y Rehabilitación del Conjunto de Caballerizas Reales. Pabellones Sur y Este. Fase I*. (2004), *Proyecto de Consolidación y Rehabilitación del Conjunto de Caballerizas Reales. Picadero y anexos. Fase II*, (2005), y por último, *Ejecución del Proyecto de Consolidación y Rehabilitación del Conjunto de Caballerizas Reales. Fase III, Pabellón Norte*, (2007).

mediante el cruce de la información contenida de la bibliografía disponible con documentación procedente de diversos archivos tanto locales como nacionales. Lo cual nos ha permitido aportar algunas novedades a la historia del inmueble, revisar algunos aspectos que estaban poco claros y corroborar otros.

UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA

A pesar de la relevancia de las Caballerizas Reales en la historia de la capital cordobesa y de la propia Monarquía Hispánica, lo cierto es que a día de hoy constituye un edificio bastante desconocido, tanto desde el punto de vista arquitectónico como histórico, estando prácticamente ausente en la literatura artística e histórica sobre la ciudad. Por extraño que pueda parecer, esta magna obra de ingeniería no ha recibido la atención que se merece por parte de los historiadores. Un repaso por las obras de referencia del legado histórico-artístico de la capital cordobesa nos permitirá hacernos una idea de la gravedad del asunto.

Por ejemplo, resulta cuando menos llamativo que no aparezca ni una sola referencia a las Reales Caballerizas en obras como la *Corografía histórico-estadística* de Luis María Ramírez y de las Casas-Deza[3], o en el *Inventario monumental y artístico* de Rafael Ramírez de Arellano, fuentes de información fundamentales para el estudio del patrimonio cordobés. Tampoco encontramos ninguna consideración al respecto en los *Paseos por Córdoba* de Teodomiro Ramírez de Arellano, otro de los recursos básicos para el conocimiento de la ciudad histórica, aunque conviene recordar que esta interesante y utilísima obra quedó inconclusa, faltando la última parte, donde precisamente habrían de abordarse el estudio del Barrio de San Basilio o Alcázar Viejo y las Caballerizas[4].

Del mismo modo, resulta inexplicable el poco espacio que se les dedica a las Caballerizas en las guías artísticas de la ciudad y su provincia más actuales, publicadas desde la Universidad de Córdoba, producto sin duda de la falta de

---

[3] RAMÍREZ Y DE LAS CASAS-DEZA, L. Mª. *Corografía histórico-estadística de la provincia y obispado de Córdoba* (Estudio introductorio y edición de Antonio López Ontiveros), Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, 2 vols.; y RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*, Córdoba, Diputación Provincial, 1983.
[4] RAMÍREZ DE ARELLANO, T. *Paseos por Córdoba, apuntes para su historia*, Córdoba, 1973.

trabajos de investigación sobre el tema[5]. Un panorama verdaderamente desolador, que explica que este monumento haya estado ausente de la agenda política y, por consiguiente, de la oferta turística y cultural de la ciudad hasta hace relativamente poco tiempo.

Por fortuna, esta situación ha comenzado a cambiar en las últimas décadas, gracias a la aparición de algunos trabajos de investigación centrados en el estudio de las Reales Caballerizas desde diversos puntos de vista. Entre estas publicaciones merecen destacarse en primer lugar las aportaciones de Juan Carlos Altamirano Macarrón, auténtico redescubridor del valor arquitectónico y de la significación histórica del edificio, quien dio a conocer múltiples detalles sobre su construcción, gracias a una importante labor de recopilación documental en diferentes archivos históricos del país. Un análisis serio y riguroso, de gran impacto mediático, que supuso un antes y un después en la investigación de las Reales Caballerizas y el mundo del caballo español, así como un toque de atención sobre la necesidad de su recuperación y sus múltiples posibilidades de uso, contribuyendo sobremanera a la puesta en valor del monumento[6].

Poco tiempo después fueron viendo la luz los trabajos de Eduardo Agüera, catedrático de Veterinaria de la Universidad de Córdoba, quien fue profundizando en diversos aspectos de la relación de esta ciudad con el caballo español en general y de las Reales Caballerizas en particular, siendo uno de los autores que más ha contribuido a la divulgación y a la puesta en valor del edificio. Estos materiales fueron compilados en el libro *Córdoba, caballos y dehesas*, de obligada consulta para cualquier interesado en el tema[7].

Algo menos conocidas, pero igualmente esclarecedoras son las aportaciones del profesor Rafael Llanos Gómez centradas en el funcionamiento de las Caballerizas y la cría caballar en la Época Borbónica, etapa de enorme importancia en la historia del edificio, como tendremos ocasión de ver en las páginas que siguen. Una investigación de gran solvencia, basada en la utilización abundante documentación

[5] VILLAR MOVELLÁN, A. (Dir.). *Guía artística de la provincia de Córdoba*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1995, p. 83; VILLAR MOVELLÁN, A., DABRIO GONZÁLEZ, Mª T., RAYA RAYA, Mª A. *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Fundación José Manuel Lara-Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 2005, pp. 24-25.
[6] ALTAMIRANO MACARRÓN, J. C. *Historia y origen del caballo español. Las Caballerizas Reales de Córdoba (1567-1800)*, Málaga, 1990, y *Las Caballerizas Reales de Córdoba*, Málaga, 2001.
[7] AGÜERA CARMONA, E. *Córdoba, caballos y dehesas*, Córdoba, 2008.

de archivo, prácticamente inédita, que ha desvelado múltiples aspectos de la historia de las Caballerizas, hasta entonces totalmente desconocidos. Sin duda, todo un ejemplo a seguir[8].

A todos estos trabajos hay que añadir las ponencias presentadas en el reciente Congreso sobre Caballerizas Reales celebrado en la ciudad de la Mezquita en octubre de 2014, organizado por el profesor José Martínez Millán y el Instituto Europeo «La Corte en Europa», la Asociación Córdoba Ecuestre y la Diputación de Córdoba, cuyas actas han visto la luz recientemente[9]. De entre el valioso conjunto de estudios recogidos en este volumen, destacamos la aportación conjunta del historiador cordobés Juan Aranda Doncel con el citado José Martínez Millán, en torno al funcionamiento y organización de la Caballeriza, que ha desvelado las claves para comprender la importancia de la institución en el entramado de la Monarquía Hispánica[10].

Además de todas estas publicaciones a las que hemos hecho referencia, nuestro conocimiento del edificio se ha beneficiado notablemente de la información obtenida durante las recientes labores de rehabilitación del mismo, coordinadas por la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Córdoba. Esta intervención ha permitido demoler los elementos añadidos al edificio original en tiempos recientes y descubrir los paramentos del mismo, detectándose algunas huellas y restos arquitectónicos de gran interés. A ello hay que añadir la importante labor de recopilación documental llevada a cabo por los redactores del proyecto, todo lo cual ha permitido elaborar una ajustada aproximación a la evolución histórica de la construcción[11].

---

[8] LLANOS GÓMEZ, R. "Un puente entre Andalucía y la Corte. Las Reales Caballerizas de Córdoba bajo la administración borbónica", *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna*, Tomo IV, Cajasur-Junta de Andalucía, Córdoba, pp. 155-170; y "Reformismo borbónico y la cría caballar. Algunas consideraciones", en *El caballo de Pura Raza Española en el siglo XXI (Ponencias de la V Jornadas Ecuestres celebradas en Sevilla el 6 y 7 de marzo de 2004)*, Foro de Opinión El Caballo Español, Sevilla, 2005, pp. 13-38.

[9] ARANDA DONCEL, J., MARTÍNEZ MILLÁN, J. (Coord.). *Las Caballerizas Reales y el mundo del caballo*, Instituto Universitario «La Corte en Europa», Universidad Autónoma de Madrid, Córdoba Ecuestre, Córdoba, 2006, pp. 31-128.

[10] ARANDA DONCEL, J., MARTÍNEZ MILLÁN, J. "Las Caballerizas Reales de Córdoba durante los siglos XVI y XVII: estructura administrativa e integración", en Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán (Coord.). *Las Caballerizas Reales y el mundo del caballo*, Instituto Universitario "La Corte en Europa", Universidad Autónoma de Madrid, Córdoba Ecuestre, Córdoba, 2006, pp. 31-128.

[11] Parte de los resultados de estos trabajos pueden verse en, CARO GONZÁLEZ, P., CHACÓN GUERRERO, Mª C., MURILLO REDONDO, J.F. *Plan Especial Alcázar-Caballerizas Reales. Anexo I: Estudio Histórico Arqueológico,* Gerencia Municipal de Urbanismo de Córdoba, Córdoba, 2009.

FUENTES Y DOCUMENTACIÓN

Aunque nuestro conocimiento sobre el edificio objeto de estudio ha avanzado notablemente en los últimos tiempos, aún son muchos los aspectos que desconocemos, tanto sobre su construcción como su funcionamiento. Este hecho se debe básicamente a la falta de información, ya que -aunque se han rescatado algunos testimonios documentales de interés- existe todavía abundante documentación en los archivos españoles totalmente inédita. De esta manera, más que de inexistencia de documentación, habría que hablar de la falta de trabajo de archivo.

Aunque no disponemos del Archivo de las Caballerizas, cuya suerte y/o paradero ignoramos, existen otros depósitos documentales, que permiten reconstruir la documentación que hubo en el mismo. De entre todos estos centros destaca el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, en donde se custodian los protocolos notariales de la ciudad, una ingente masa documental bastante inexplorada, entre la que se encuentran cientos de escrituras sobre las Reales Caballerizas, como obligaciones, contratos y condiciones de obra, obligaciones de pago de personal y suministros, etc., de gran interés para reconstruir la historia del inmueble.

Otros archivos igualmente importantes que contienen abundante documentación sobre las Caballerizas Reales son el Archivo General de Simancas y el Archivo General de Palacio. A pesar de que la mayor parte de los trabajos a los que nos hemos referido más arriba utilizan parte de la documentación conservada en ellos, aún existe una ingente cantidad de materiales totalmente inéditos, particularmente en el fondo vallisoletano, cuyo estudio arrojará a buen seguro nuevos e importantes datos sobre la historia de las Caballerizas[12]. Del mismo modo, habría que indagar en las distintas secciones de otros depósitos documentales, como el Archivo General Militar de Segovia, donde se custodia buena parte de la

http://www.gmucordoba.es//documentos/Gerencia_de_Urbanismo/Informacion_Urbanistica/. [15/09/2015].

[12] Además de los materiales disponibles en la sección Casas y Sitios Reales, existe abundantísima documentación sobre las Caballerizas, prácticamente inédita, en la unidad denominada *Contaduría Mayor de Cuentas*, muchas de las cuales se refieren a gastos de obras en las instalaciones de la misma.

documentación del ejército, del que dependieron las Caballerizas durante buena parte de su trayectoria[13].

LAS REALES CABALLERIZAS DESDE SUS ORÍGENES HASTA EL INCENDIO DE 1734

La construcción de las Reales Caballerizas se enmarca dentro de un proyecto de mayor envergadura concebido por el rey Felipe II y destinado a la mejora de la cabaña caballar a partir de la génesis de una nueva raza. Este proyecto comprendía, entre otras actuaciones, la creación de un centro de reproducción equina destinado a la cría, doma y selección de los mejores ejemplares. En otras palabras, la construcción de un edificio capaz de albergar los caballos, desarrollar las tareas de cuidado y mantenimiento, almacenar el alimento necesario para su manutención y alojar al personal encargado de todo ello[14].

Después de barajar varias posibilidades, el monarca decidió ubicar este centro en la ciudad de la Mezquita, encomendado su ejecución al corregidor de la misma, don Francisco Zapata de Cisneros, y a don Diego López de Haro, noble cordobés de cierto prestigio en el mundo de la cría caballar, que fue nombrado caballerizo mayor de las Caballerizas de Córdoba, oficio que se perpetuaría posteriormente en su descendencia[15]. La elección de Córdoba como sede de este magno proyecto se debió a la confluencia de una serie de razones, entre las que hay que destacar su situación geográfica, la disponibilidad de extensas dehesas, la reconocida fama que caballos cordobeses tenían en la época y la fuerte impronta que la cultura ecuestre que se respiraba en la ciudad[16].

Una vez elegida la ubicación geográfica, se procedió a buscar la localización más idónea para su emplazamiento en el casco urbano de la población, que por aquel

---

[13] En efecto, como tendremos ocasión de ver más adelante, la gestión de las Caballerizas pasó a depender de la Secretaría de Despacho de Guerra desde 1745, hecho que explica que a partir de este momento la mayor parte de la documentación se conserve en el Archivo General de Segovia.

[14] ALTAMIRANO MACARRÓN, J. C. *Historia y origen del caballo*…, op. cit., y AGÜERA CARMONA, E. Op. cit.

[15] Don Diego López de Haro era gentilhombre de la Casa del rey, veinticuatro de Córdoba y comendador de Vallaga y Almogera, pertenecía a una rama segundaria de la Casa del Carpio que acabaría enlazando con la rama principal, lo que haría que el empleo de Caballerizo Mayor se perpetuara en esta importante casa nobiliaria cordobesa, ARANDA DONCEL, J., MARTÍNEZ MILLÁN, J. “Las Caballerizas Reales de Córdoba…”, op. cit., pp. 31-128.

[16] *Ibídem.*

entonces era una de las ciudades más prósperas de Castilla. Durante las décadas anteriores a la construcción de las Caballerizas, la urbe había experimentado un importante crecimiento demográfico y económico, lo que se tradujo en una ferviente actividad constructiva, que modificó notablemente el aspecto de la misma[17].

La Casa Real contaba con la propiedad del Alcázar de la ciudad, símbolo del poder del regio, que había sido cedido a la Inquisición para su establecimiento tiempo atrás. Esta posesión comprendía, además del edificio del Alcázar propiamente dicho, una amplia extensión de terreno a su alrededor, donde existían solares vacíos y algunas edificaciones derruidas[18]. Dentro de este terreno, figuraba un espacio abierto entre el muro occidental del Alcázar, resto de la antigua muralla de la ciudad[19] y la muralla que rodeaba el antiguo barrio de San Basilio, también conocido como Alcázar Viejo[20], considerado por los ejecutores del proyecto como la zona más idónea para levantar la nueva construcción.

No obstante, el emplazamiento del proyecto en este lugar presentó desde el principio varios problemas; de un lado, no existía suficientemente espacio para encajar un edificio de tales dimensiones; y de otro lado, se planteaba la necesidad de dejar una distancia libre entre el Alcázar y la nueva construcción. Por último, era necesario dotar a las Caballerizas de suministro de agua abundante.

Para abordar todas estas cuestiones, en el mes de abril de 1568, el caballerizo don Diego López de Haro y don Francisco Zapata de Cisneros, el corregidor de ciudad, entraron en contacto con los inquisidores del momento, Santos y Tamarón,

---

[17] Estos aspectos han sido objeto de estudio por varios autores entre los que destacamos, FORTEA PÉREZ, J. I. *Córdoba en el siglo XVI: Las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1981; PUCHOL CABALLERO, Mª D. *Urbanismo del Renacimiento en la ciudad de Córdoba*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1992 y VILLAR MOVELLÁN, A. "Esquemas urbanos de la Córdoba renacentista", *Laboratorio de arte*, nº 11 (1998), pp. 393-414.

[18] AHN, Inquisición, Cartas, leg. 2.392/1. Si desea abundarse en el conocimiento de este contexto urbano pueden verse los trabajos de, TORRE Y DEL CERRO, J. de la. "El Alcázar de los Reyes Cristianos", *BRAC*, nº 9 (1924); de este mismo autor, "Los jardines y la huerta del Alcázar. Su historia", *BRAC*, nº 56 (1946); así como el interesante estudio de, ESCRIBANO UCELAY, V. *Estudio histórico artístico del Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba*, Córdoba, 1972.

[19] De la existencia de esta muralla, hoy desaparecida en su mayor parte nos informa, ESCOBAR CAMACHO, J. M. "El recinto amurallado de la Córdoba bajomedieval", *En la España medieval*, nº 10 (1987), pp. 125-152, así como, MONTEJO NAVAS, A., GARRIGUET MATA, J. A. "El ángulo suroccidental de la muralla de Córdoba", *Anales de Arqueología Cordobesa*, nº 5 (1994), pp. 243-276.

[20] Este recinto mantendrá una estrecha relación con las Reales Caballerizas, convirtiéndose en lugar de residencia de muchos de los empleados que trabajaron en las mismas. Sobre este espacio urbano de la ciudad resulta interesante el trabajo de, NIETO CUMPLIDO, M., LUCA DE TENA Y ALVEAR, C. "El Alcázar Viejo, una repoblación cordobesa del siglo XIV", *Axerquía*, nº 1 (1980), pp. 229-273.

con la finalidad de encontrar una solución a los problemas planteados, llevándose a cabo varias reuniones entre ambas partes. Los expresados inquisidores mantuvieron informados en todo momento al Inquisidor General del curso de las negociaciones, a través de un intenso intercambio epistolar que ha llegado hasta nuestros días, correspondencia que nos permite conocer con suma precisión los términos en los que se llevaron a cabo las reuniones y los acuerdos alcanzados[21].

A comienzos de junio del referido año, ambas partes convinieron que los inquisidores cederían 17 varas de ancho del terreno del Alcázar para la nueva obra, habiéndose de dejar un espacio libre de 20 varas entre ambas edificaciones y un muro de dos ladrillos y medio de espesor. A cambio, don Diego López de Haro debía de comprometerse a recrecer y reparar el muro del Alcázar que lindaba con la nueva construcción. Del mismo modo, los inquisidores accedían a que se cogiese el agua de los Alcázares, siempre que ésta fuera de paso, debiendo reintegrar de remanente, para que pudiese ser utilizada en el riego de las huertas existentes del lugar. Sería don Diego López de Haro el responsable de correr con todos los gastos de conducción de la misma en aquel momento y en el futuro. Como contrapartida, se acordó que todo el estiércol que se generara en la Caballeriza, debía de ir a parar a las citadas huertas[22].

Una vez liberado el suelo necesario para ejecución del nuevo edificio, se procedió al trazado y adjudicación de la obra[23]. El proyecto contemplaba la construcción de tres grandes naves o pabellones longitudinales, en torno a un gran patio de planta rectangular, que serviría como picadero. La principal de ellas se ubicaba en el lado norte, debía de tener 110 varas de largo por 17 de ancho y muros de 17,5 varas de alto, destinada a albergar la Cuadra Principal en la planta baja, y varias oficinas y dependencias en la planta alta (contaduría, tesorería, dormitorios). En el lado opuesto del patio, en el flanco sur, se planteaba la realización de otro gran cuerpo longitudinal, de una sola planta, destinada a cuadra auxiliar o *"tras ordinadiria"*, denominación con la que aparece en la documentación[24]. Por último, en el lado oeste, cerrando el gran patio por este lugar, se proyectaba el

[21] AHN, Inquisición, Cartas, leg. 2.392/1.
[22] *Ibídem.*
[23] Mientras no se citen otros trabajos y/o documentos la información de esta parte del trabajo procede de, ALTAMIRANO MACARRÓN, J. C., *Historia del caballo español…,* op. cit., pp. 111-127.
[24] AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 273 y AHPCO, Protocolos de Córdoba, leg. 10.339, fol. 677.

levantamiento otra gran crujía de dos niveles, donde se ubicarían el guadarnés y otra dependencia denominada *"guadarnesillo"*, en la planta baja y un alhorí o granero, en la planta alta[25]. De esta manera, el lado este quedaba libre, cerrándose con el muro de separación del Alcázar, resto de la antigua muralla que rodeaba la ciudad por este lugar, como hemos comentado más arriba[26].

La entrada al recinto se realizaría por un portal situado en el extremo más occidental de la crujía del pabellón norte. (Fig. 1) En el lado de la izquierda se situaría la puerta de acceso a la Cuadra Principal; mientras que en el de la derecha, se ubicaría la cárcel, aprovechando un viejo torreón de la mencionada muralla del Alcázar Viejo, elemento que quedaría integrado en la nueva fábrica. La razón de existir una cárcel dentro del recinto estribaba en el hecho de que las Reales Caballerizas, en tanto que era Real Sitio de la Monarquía, debían tener jurisdicción privativa[27]. En esta misma zona se trazaría una escalera de tres tiros para acceder a la segunda planta. Por su parte, la Cuadra Principal debía disponer de otros dos accesos además del referido ingreso, los cuales habrían de situarse hacia la mitad de nave, uno de desde la propia calle y otro desde patio o picadero, para facilitar la entrada y salida de caballos desde sendos espacio[28].

El proyecto contemplaba igualmente la realización de varias atarjeas -dos a lo largo de la Cuadra Principal y otra más, a lo largo de la Cuadra Accesoria-, conectadas a una conducción que desaguaba en el cauce del río Guadalquivir. Una infraestructura de suma importancia para posibilitar la evacuación de parte de los residuos generados por los caballos y facilitar la limpieza de ambos espacios[29].

[25] AGP, Inventarios Reales, leg. 242.
[26] Prueba de ello es que, durante los trabajos de recuperación del edificio, al picar el enfoscado de la pared (muralla) se ha descubierto la huella del encuentro del hastial de la primitiva armadura de la cubierta a dos aguas del pabellón sur con la misma, CARO GONZÁLEZ, P., CHACÓN GUERRERO, Mª. C., MURILLO REDONDO, J.F. Op. cit.
[27] AGP, Inventarios Reales, leg. 242. Sobre la importancia que tendría el ejercicio de la jurisdicción privativa en la historia de las Reales Caballerizas inciden de manera especial, ARANDA DONCEL, J., MARTÍNEZ MILLÁN, J. "Las Caballerizas Reales de Córdoba…", op. cit., pp. 31-128.
[28] La puerta que cae a la calle fue cegada en tiempos recientes, conservándose en la actualidad como falsa portada con materiales de nueva construcción. Ambos accesos, el de la calle y el del patio, se desarrollaron de manera simétrica respecto al eje longitudinal, esto es, la misma composición adintelada de la entrada hacia al patio se reproducía hacia la calle. CARO GONZÁLEZ, P., CHACÓN GUERRERO, Mª. C., MURILLO REDONDO, J.F. Op. cit.
[29] AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 273.

Las obras fueron «adjudicadas a tasación» al maestro albañil cordobés Juan Coronado[30], iniciándose en el mes de junio de 1568. Los trabajos comenzaron con el nivelado del terreno y la apertura de las zanjas para la cimentación[31]. En los siguientes días se contrató la provisión de materiales (ripios, ladrillos, piedras, sillares, arena, cal, atanores), iniciándose el levantamiento de los muros de la Cuadra Principal. Seguidamente, se alinearon dos filas de columnas de piedra, sobre basamentos de caliza micrítica de manera paralela, dividendo el espacio en tres naves –la central el doble de ancha que las laterales, a la manera de planta basilical–, sobre las que se trazaron cincuenta y siete bóvedas de ladrillo[32]. En la conocida descripción de las Caballerizas que realizó el príncipe italiano Cosme de Médicis, a raíz de su estancia en Córdoba en 1668, mucho antes de que tuviese lugar el fatal incendio al que nos hemos referido más arriba -por tanto, tocante a esta primitiva fábrica-, se hace alusión a estas bóvedas, si bien no se indica nada sobre su morfología[33]. En la actualidad, la Caballeriza Principal se cubre con bóvedas de arista en las galerías laterales y grandes bóvedas de pañuelo en la nave central. Según se puede ver en la planimetría realizada a raíz de la reconstrucción del edificio después del incendio de 1734, las cubiertas eran todas de arista. Los trabajos de recuperación del edificio, llevados a cabo en los últimos años, han permitido documentar la existencia de bóvedas de aristas debajo de las actuales bóvedas de pañuelo de la nave central, de lo que se deduce que, al menos, desde de la reconstrucción de mediados del setecientos, el techo de la Cuadra Principal debió de

---

[30] Un maestro albañil poco conocido, de cierta proyección en la Córdoba de la época, que intervino en la supervisión de los trabajos de la torre de la Catedral entre otras actuaciones, TORRE Y DEL CERRO, J. de la. "Obras en la torre de la Catedral de Córdoba en los siglos XVI y XVII", *BRAC*, nº 29 (1930), pp. 297-323. Algunos datos novedosos sobre su biografía en, ARANDA DONCEL, J., MARTÍNEZ MILLÁN, J. "Las Caballerizas Reales…", op. cit., pp. 31-128.

[31] Como curiosidad, resulta de interés destacar como durante el transcurso de la realización de los cimientos, salieron a la luz diversos restos arqueológicos de cierta entidad, entre los que destacaba un pilar de grandes dimensiones. AHN, Inquisición, Cartas, leg. 2.392/1.

[32] AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 273. ALTAMIRANO MACARRÓN, J. C. *Historia del caballo español…*, op. cit., pp. 111-127.

[33] Huelga señalar que existen dos versiones de este relato, una realizada por Magalotti, criado del referido Cosme de Médicis y otra, algo más completa elaborada por Filippo Corsini. Ambas versiones ha sido editadas en diversas ocasiones, la más conocida de ellas en las que realizaron, SÁNCHEZ RIVERO, A., MARIUTTI, A. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669),* Madrid, 1932. Posteriormente, ha sido objeto de múltiples publicaciones por regiones o ciudades. Así, para el caso de la región andaluza disponemos de la edición de MUÑOZ MEDRANO, Mª C. *Viaje de Cosme de Médicis por Andalucía*, Málaga, Caligrama, 2003, pp. 53-54. La parte referida a la capital cordobesa fue publicada por, GUZMÁN REINA, A. "Córdoba en el viaje de Cosme de Médicis (1668)", *BRAC*, nº 64 (1950), pp. 5-36.

cubrirse con bóvedas de arista en sus tres naves, siendo ocultadas posteriormente por las bóvedas de pañuelo en la parte central[34].

Del mismo modo, en la lacónica descripción del edificio realizada por el ya referido Cosme de Médicis, se alude a la planta superior, la cual nos dice que *"se divide en varios cuartos y todos desembocan en un pasillo; destinados al caballerizo y a los oficiales del establo"*[35]. En una segunda versión del relato se recoge que el viajero y sus acompañantes *"entraron en un corredor bastante largo parecido a un dormitorio de frailes construido para comodidad de los ministros del establo, cada uno de los cuales tenía allí su habitación"*[36]. Igual que en el caso anterior esta segunda planta se cubría con una gran armadura de madera de par e hilera a dos aguas. (Fig. 2)

Posteriormente, se iniciaron los trabajos de los pabellones oeste y sur, con pórticos abiertos con columnas toscanas y arcos de medio punto, hacia el exterior del patio, y muros cerrados con ventanas, hacia el interior. Así, el primero de ellos tenía dos plantas, de altura inferior a la Cuadra Principal, mientras que el segundo era de una sola planta cubierto con una gran armadura de madera a dos aguas[37]. En el mencionado relato de Médicis, se incluyen algunas escuetas noticias de estos pórticos cuando refiere que *"el edificio está rodeado de galerías, siendo las logias estrechas y empedradas. Estas están abiertas solamente por tres partes, esto es, en las cabeceras y en uno de sus lados, estando en el opuesto cerrados los arcos por un muro y transformados en cuadra"*[38].

Una vez finalizada la obra de albañilería, se pasó a realizar diversas labores de terminación del edificio, con la colocación de una puerta de álamo, de grandes dimensiones en la entrada y otras de menor tamaño en las instalaciones, todas ellas claveteadas, con sus respectivos cerrojos, con los ángulos reforzados con escuadras de hierro, así como doce rejas en las ventanas que daban a la calle. Del mismo modo, se pasó a equipar la Cuadra Principal con separadores, para delimitar los espacios de los caballos, pesebreras guarnecidas con chapas de hierro, arandelas de amarre

---

[34] CARO GONZÁLEZ, P., CHACÓN GUERRERO, Mª. C., MURILLO REDONDO, J.F. Op. cit.
[35] GUZMÁN REINA, A., "Córdoba en el viaje de Cosme de Médicis…", op. cit., pp. 5-36.
[36] *Ibídem.*
[37] Las condiciones de realización de esta armadura en, AHPCO, Protocolos de Córdoba, leg. 10.339, fol. 677.
[38] GUZMÁN REINA, A. Op. cit.

y doce lámparas de hojalata con vidrios[39]. Por último, se procedió a pintar el edificio de blanco y rojo (muros), azul (rejería) y se colocó una campana en la puerta[40].

Los trabajos se prolongaron durante diez años, acabándose *"en toda perfección"* conforme a lo establecido, a falta de algunos pormenores, en los últimos días del mes de agosto de 1578, fecha en la que se fija la tasación de la obra con el maestro albañil encargado de las mismas. Dicha tarea se encomendó a Juan de Orea, maestro mayor de obras de la Alhambra, quien se desplazó hasta la ciudad de la Mezquita en el mes de noviembre del citado año para su ejecución[41]. Posteriormente, se fueron concluyendo algunas cuestiones, tales como la cubierta del pabellón sur, sacada a concurso y adjudicada en 1579. En las condiciones de ejecución de esta cubierta se dispuso la realización de otra gran armadura, de par e hilera a dos aguas, en madera de pino, así como el acabado y el equipamiento de este espacio[42].

Una vez colocada la armadura, se ubicaron los pesebres en este lugar, tal como se habían sido colocados en la Cuadra Principal, dándose por finalizadas las obras en su totalidad[43]. No obstante, por sus propias características y por la función que desempeñó, el edificio fue objeto de constantes arreglos a lo largo de su historia. Por ejemplo, en 1696 se firmó un contrato de obra con el maestro albañil Pedro Arriaza, para realizar diferentes reparos en las dependencias de la planta superior del edificio principal[44], o algunos después, en 1706, se sustituyó la armadura de la Cuadra auxiliar emplazada en el pabellón sur, según reza una inscripción aparecida en uno de los tirantes de las cerchas de la nueva cubierta[45]. Del mismo modo, fueron frecuentes las reparaciones, tanto de la tubería que abastecía de agua a las

[39] AHPCO, Protocolos de Córdoba, leg. 10.339, fol. 677.
[40] ALTAMIRANO MACARRÓN, J. C. *Historia del caballo español…,* op. cit., pp. 111-127. Efectivamente cuando en 1675 Andrés de Morales y Padilla nos describe brevemente las Caballerizas en su Historia de Córdoba, refiere que el edificio está pintado de rojo y blanco. MORALES Y PADILLA, A. *Historia General de Córdoba* (Edición de Adelina Cano Fernández y Vicente Millán Torres), Vol. I, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba-Ediciones La Posada, 2005, p. 59.
[41] AGP, Administración General, leg. 1.305, exp. 10. Para conocer los detalles del acto de tasación véase, ARANDA DONCEL, J., MARTÍNEZ MILLÁN, J. Op. cit.
[42] AHPCO, Protocolos de Córdoba, leg. 10.339, fol. 677.
[43] *Ibídem*.
[44] AHPCO, Protocolos de Córdoba, leg. 9.502P, fol. 126-127.
[45] CARO GONZÁLEZ, P., CHACÓN GUERRERO, Mª. C., MURILLO REDONDO, J.F. Op. cit.

instalaciones, como de los desagües por donde se evacuaban los residuos de las cuadras[46].

La magnificencia del edificio y la fama alcanzada por los caballos criados entre sus muros, convirtieron pronto a las Caballerizas Reales de Córdoba en uno de los emblemas de la Monarquía Hispánica, siendo numerosos los relatos de viajeros que la visitaron durante los siglos XVII y XVIII, los cuales destacan la grandeza de la fábrica y la calidad de los caballos cordobeses, contribuyendo, así a proyectar el nombre de la ciudad por todo el mundo.

Según ponen de manifiesto diversos testimonios, la nueva fábrica tuvo un gran impacto en la edilicia de la época, siendo tomada como modelo de referencia para la construcción otras caballerizas. De este modo, cuando en 1628 se fijaron las condiciones de obra para la traza de las caballerizas del nuevo palacio que los marqueses de Guadalcázar estaban levantando en la villa del mismo nombre, se dispuso que éstas se realizaran *"conforme están las caballerizas del Rey en Córdoba"*, prueba elocuente de la difusión y reconocimiento que había alcanzado el edificio[47].

Al mismo tiempo, las Caballerizas Reales contribuyeron de manera notable a estimular la economía local. En su edificación participó abundante mano de obra y se invirtieron importantes sumas de dinero. Una vez concluidos los trabajos, se emplearon nada menos que a treinta y siete oficiales para su puesta en funcionamiento, entre los que encontramos un importante número de profesionales de origen judeoconverso[48], a lo que habría que añadir el abastecimiento y manutención de los caballos y del personal.

[46] Sirva como ejemplo el contrato suscrito el 25 de enero de 1797 entre don Bernardo de la Calzada, Teniente de Caballerizo Mayor y Gabriel Bonilla, maestro cañero, para componer y reparar las cañerías de las Caballerizas Reales, AHPCO, Protocolos de Córdoba, leg. 13.796P, fol. 13-14.

[47] Desafortunadamente estas caballerizas no han llegado hasta nuestros días, lo que nos impide poder realizar una comparación visual de las mismas con las Caballerizas Reales. Las condiciones de obra de la mismas fueron publicadas por, AGUAYO EGIDO, F. "El palacio de los marqueses en la villa de Guadalcázar", *Crónica de Córdoba y sus pueblos*, VIII, Córdoba, Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 131-148. Además de en el citado trabajo, este palacio ha sido objeto de estudio en: HERRERA PÉREZ, S. "Diego Fernández de Córdoba y el palacio del marquesado de Guadalcázar", *Tiempos Modernos*, nº 1 (2010/2).

[48] FORTEA PÉREZ, J. I. *Córdoba en el siglo XVI…,* op. cit., p. 242.

LAS REALES CABALLERIZAS DESDE EL INCENDIO DE 1734 HASTA SU SUPRESIÓN EN 1820

Con ciertos vaivenes, éste fue el estado en el que se mantuvo las Caballerizas Reales hasta el mes de julio de 1734, que sufrió un desastroso incendio, el cual arrasó por completo el cuerpo de la Cuadra Principal, quedando prácticamente reducida a los cerramientos exteriores, lo que supuso un verdadero revés para la cría caballar. El hecho de que haya llegado hasta nuestro días la cubierta fechada en 1706, indica que esta parte del complejo no se vio afectada por las llamas.

Aunque la actividad continuó desarrollándose en las instalaciones existentes en Alcolea, junto a las dehesas donde pastaba la yeguada real, el otrora flamante edificio de las Caballerizas permaneció en estado de abandono durante más de una década. Hacia 1745 se elaboró un presupuesto destinado a su reconstrucción, que ascendía a los 529.000 reales de vellón, cantidad difícilmente asumible con los recursos destinados al mantenimiento de la institución, por lo que la recuperación del edificio quedó postergada en el tiempo[49].

El proyecto se retomó con fuerza durante el reinado de Felipe VI, quien, en la Real Orden expedida el 28 de agosto de 1752, disponía la reconstrucción de las Caballerizas. Este hecho coincide en el tiempo con dos acontecimientos significativos: de un lado, el traspaso de las competencias sobre las Caballerizas de la Junta de Obras y Bosques a la Secretaria del Despacho de Guerra en 1745; y de otro, la implicación directa en el proyecto de don Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, que, aunque disfrutaba del empleo de Caballerizo Mayor de las Reales Caballerizas de Córdoba como heredero y sucesor de las Casas de Alba y El Carpio desde 1734, no lo ejerció personalmente hasta 1748 por encontrarse desempeñando diversos cometidos al servicio de la Corona fuera del país[50].

Para su ejecución se libraron un millón y medio de reales, nombrándose como encargado de las obras a don Juan Francisco Melgarejo, que sería designado teniente de caballerizo; como veedor, al maestro giennense don Gonzalo Rabanales; y como ejecutor de las mismas, al maestro albañil cordobés Francisco Ruano. En el proyecto se disponía que ésta se hiciese conforme a la disposición y dimensiones de

[49] ALTAMIRANO MACARRÓN, J. C. *Historia del caballo español...*, op. cit., pp. 286-287.
[50] LLANOS GÓMEZ, R. *Un puente entre Andalucía y la Corte* ..., op. cit., pp. 157-158 y 162-163.

la fábrica original. No obstante se introdujeron algunas modificaciones en cuanto a la distribución de las distintas dependencias, según veremos a continuación.

Cuando el sacerdote jesuita Francisco Ruano, historiador cordobés de la época, estaba escribiendo su conocida *Historia General de Córdoba*, en torno a 1760, al hablar sobre las Caballerizas nos aclaraba que *"…de presente están abrazadas con un incendio, pero ya se están reparando magníficamente por nuestro Augusto Monarca Don Fernando VI, que Dios guarde…"*[51], lo que constituye una prueba elocuente de que los trabajos ya habían comenzado. Los resultados de la intervención se pueden ver claramente en el magnífico plano conservado en el Archivo General Militar de Segovia fechado el 4 de octubre de 1764, momento en que debieron de concluir las obras[52]. Una imagen que no debe de distar demasiado de la vista de las Caballerizas que se puede ver en el famoso grabado que Guesdón hizo de la ciudad de Córdoba casi cien años después. (Fig. 3)

La Cuadra Principal del pabellón norte recuperó su aspecto original, se consolidaron y recrecieron los muros hasta alcanzar la altura de doce varas y media y se rehicieron las cincuenta y siete bóvedas. En la segunda planta se siguieron manteniendo la contaduría y la pagaduría, pero se eliminaron los dormitorios para el personal. En su lugar, se dispuso un gran pajar, flanqueado por dos grandes galerías a los lados, destinado a guardar el alimento de los animales[53]. Del mismo modo, se recompuso la portada, colocando un blasón con las armas del monarca sobre el arco de entrada.

El pabellón oeste experimentó grandes modificaciones, ampliándose su superficie mediante la demolición de la muralla del Alcázar Viejo y la incorporación de varios solares de la calle Postrera, siendo dividido en dos partes separas por un patio[54]. En el lado colindante con el pabellón norte se establecieron la herraduría, cerrajería y palafrenería. En el resto del edificio, al otro lado del nuevo patio, la

---

[51] RUANO, F. *Historia General de Córdoba*, Córdoba, Imprenta de Francisco Villalón, 1760, p. 31.
[52] AGMS, leg. 385, *Plano de las Reales Caballerizas de Córdoba nuevamente construidas agregadas a las antiguas y demás habitaciones para dependientes de ellas*. Córdoba, 4 de Octubre de 1764.
[53] *Ibídem*.
[54] Algunos autores han defendido que la ampliación del pabellón norte con la demolición de la muralla del Alcázar Viejo y la incorporación de varios solares detrás de la misma, se produjo a comienzos del siglo XX cuando se levantó el actual picadero cubierto. Sin embargo, en el citado plano, se observa como este espacio fue ocupado muchos antes a raíz de las obras de reconstrucción del inmueble tras el incendio de 1734. NIETO CUMPLIDO, M., LUCA DE TENA Y ALVEAR, C. "El Alcázar Viejo…", op. cit., pp. 229-273.

enfermería, la acemilería y un pajar bajo, todo en el piso inferior. El pabellón sur no sufrió modificación alguna, pues, como hemos dicho, se salvó del incendio. Por el contrario, encontramos una nueva edificación en el lado este del patio que, sin llegar a cubrir todo el testero, abarca casi dos terceras partes del mismo. Se trata de un edificio rectangular de planta baja organizado en varias estancias: un granero, una bodega, una habitación y la cárcel, que venía a sustituir a la que, en su momento, estuvo junto a la puerta de entrada principal al recinto. En el espacio que queda entre este nuevo inmueble y el cuerpo de la Cuadra Principal, se mantuvo el pilón o abrevadero para los caballos[55].

Concluidos los trabajos de reconstrucción, a comienzos de 1758, don Juan Fernández Melgarejo, a cuyo cargo estaba la obra como teniente de Caballerizo, encargó al maestro albañil Francisco de Aguilar la certificación de la nueva fábrica, el cual advirtió ciertos defectos en la construcción. Según el informe emitido por este maestro, las bóvedas estaban cedidas debido a un error en el trazado de las mismas. Para solucionar el problema propuso que se reforzaran con arcos de ladrillo –prescripción que se materializó de inmediato-, concluyéndose las obras en junio de 1758[56].

No obstante, algunos años después, hacia 1806, las bóvedas de la Cuadra Principal volvieron a presentar problemas, lo que motivó una nueva intervención. En este caso, se solicitó un informe de la situación del edificio y de las posibles soluciones a tomar a fray Alonso de San José de Torres, quien, tras el reconocimiento del mismo constató la problemática en torno a las bóvedas. Su dictamen proponía la disposición de unos tirantes de refuerzo sobre las cabezas de los arcos y el forjado de la primera planta, así como unos arcos de refuerzo en las naves laterales, configurando las dobles arcadas que podemos ver en la actualidad[57].

De esta manera, llegaron las Caballerizas a la contemporaneidad, periodo en el que serían objeto de nuevos usos, que conllevaron nuevas intervenciones arquitectónicas que modificarían notablemente su aspecto[58]. Durante las primeras décadas del siglo XIX, la actividad de las Caballerizas entró en una profunda

[55] AGMS, leg. 385.
[56] ALTAMIRANO MACARRÓN, J. C. *Historia del caballo español…*, op. cit., pp. 286-287.
[57] Sobre esta actuación véase: CARO GONZÁLEZ, P., CHACÓN GUERRERO, Mª. C., MURILLO REDONDO, J.F. Op. cit.
[58] *Ibídem.*

decadencia, lo que motivó un enconado debate en las Cortes acerca de la utilidad y el elevado coste de mantenimiento de las mismas, que acabaría por clausurarlas[59]. Cuando en el verano 1820 don Carlos Fitz James Stuart, decimocuarto duque de Alba, solicitó a la Corona el empleo de Caballerizo Mayor de las Reales, tal como lo habían sido sus antepasados, se le denegó tal petición alegando que las Caballerizas Reales de Córdoba iban a ser suprimidas, las yeguas trasladadas a Aranjuez y el edificio subastado en beneficio de la Real Hacienda. En efecto, algunos días después, el 20 de agosto de 1820, un Real Decreto de Fernando VII dispuso la supresión de las Reales Caballerizas de Córdoba, poniendo fin a un proyecto de más de doscientos años de vida[60]. (Fig. 4)



Fig. 1. *Entrada principal*, Caballerizas Reales, Córdoba.
Foto: Ángel María Ruiz Gálvez [AMRG].

[59] Así se recoge en la Sesión de las Cortes de 15 de agosto de 1820. *Diario de las Actas y discusiones de las Cortes. Legislatura de los años de 1820 y 1821*. Tomo III, Madrid, Imprenta de las Cortes, 1820.
[60] AGP, Expedientes personales, Caja 16.632, exp. 5.



Fig. 2. *Vista de la cuadra principal*, Caballerizas Reales, Córdoba. Foto: http://www.turismodecordoba.org/caballerizas-reales.cfm.

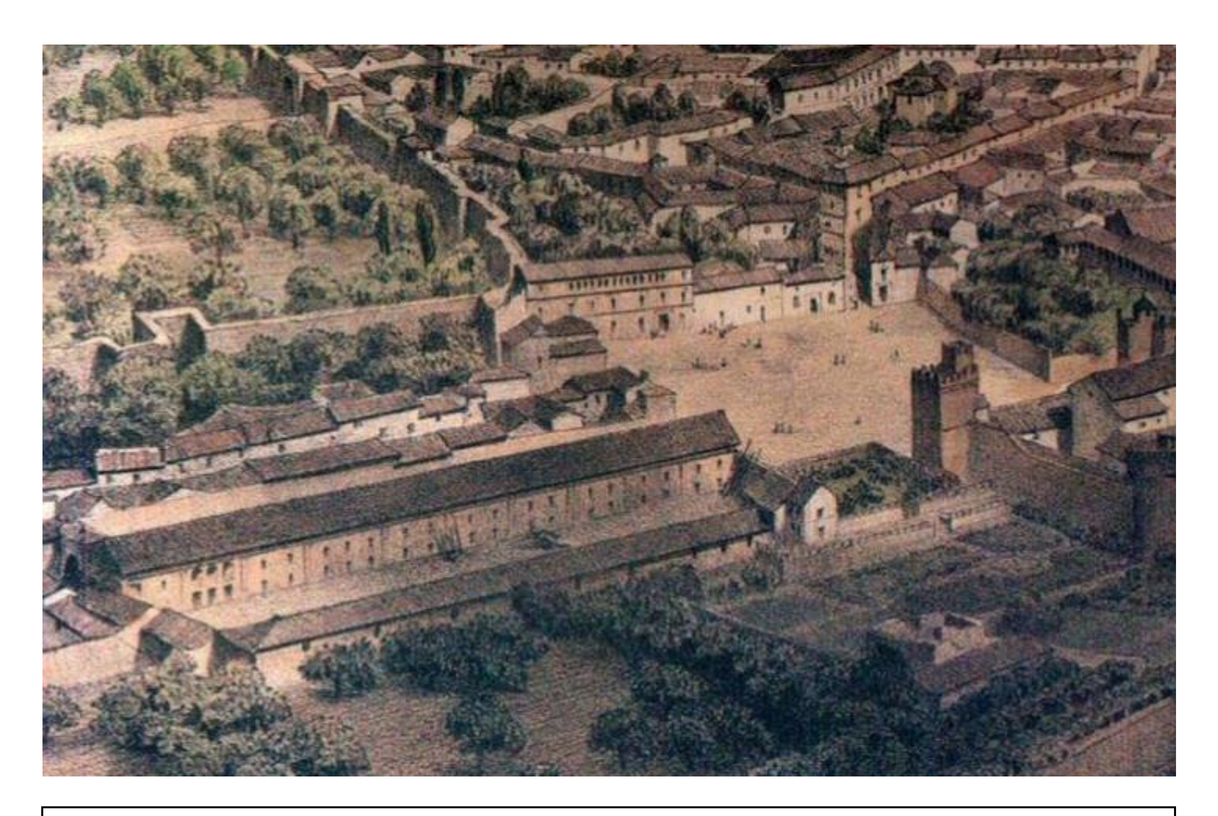


Fig. 3. *Detalle del grabado de Guesdón,* Caballerizas Reales, Córdoba. Fuente: Biblioteca Nacional.

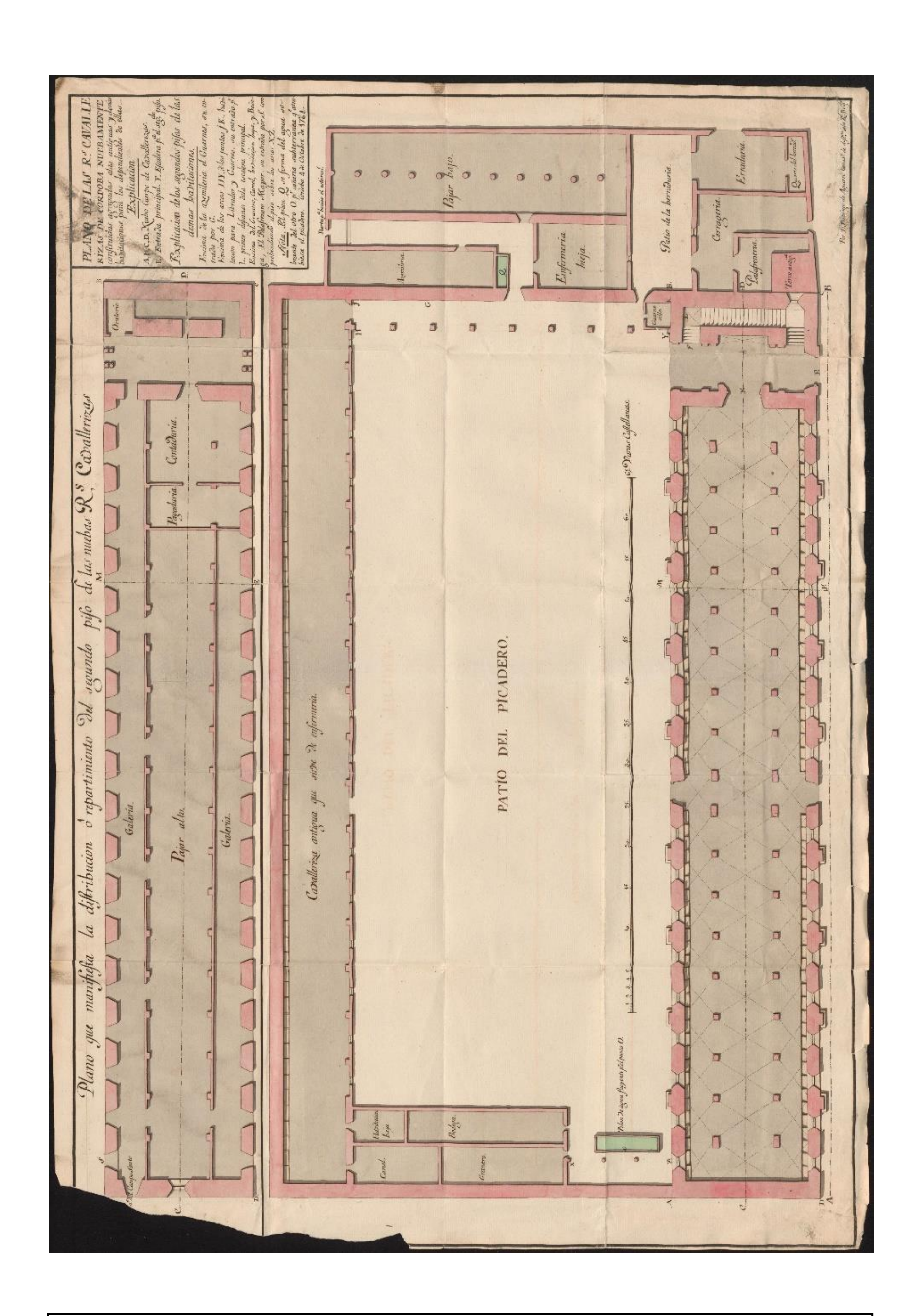


Fig. 4. *Plano de las Reales Caballerizas de Córdoba nuevamente construidas agregadas a las antiguas y demás habitaciones para dependientes de ellas*. Córdoba, 4 de Octubre de 1764, leg. 385, AGOC. Foto: [AMRG].

PIEDAD, PRESTIGIO Y PODER. PATRONATOS Y PROYECCIÓN DE ARQUITECTURA RELIGIOSA EN LA LUCENA DEL SIGLO XVIII*

Nereida Serrano Márquez[1]

Universidad de Córdoba

RESUMEN: Esta comunicación pretende ser un primer acercamiento a una de las modalidades más habituales y a la vez más desconocidas de participación de la élite local de Lucena (Córdoba) en la promoción de arquitectura religiosa durante el siglo XVIII, como fue la institución del patronato. En esta centuria, coincidiendo con el máximo despegue de las familias vinculadas al poder de la ciudad y con la culminación de las fundaciones conventuales, los oligarcas se beneficiaron de la cesión de derechos de patronato que les reconocían el pleno uso de determinados espacios sacros y los privilegios inherentes a su condición de patronos. A través de un caso concreto, el de don Antonio Rafael de Mora y Saavedra y la capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno, son analizadas las circunstancias en las que discurren tales cesiones y las mutuas ventajas que entrañaron.

PALABRAS CLAVE: Patronato, Élites locales, Lucena, Arquitectura religiosa, Imagen del poder, Siglo XVIII.

ABSTRACT: This paper tries to be a first approach to one of the most common and also one of the most unknown forms of participation of the local elite of Lucena (Córdoba) in the promotion of sacred architecture during the 18th century, as the institution of patronage was. In this century, coinciding with the maximum takeoff of the families linked to the local power and with the culmination of convents foundations, the oligarchs benefited from the transfer of patronage rights that recognized the full use of certain sacred spaces and the inherent privileges to their patrons status. Through a specific case, that of don Antonio Rafael de Mora y Saavedra and the Nuestro Padre Jesús Nazareno chapel, the circumstances in which these transfers occur and the mutual benefits they entailed are analyzed.

KEYWORDS: Patronage, Local Elites, Lucena, Sacred Architecture, Image of power, 18th century.

---

* Este trabajo se inscribe en el marco de los Proyectos de Investigación CSO2015-68441-C2-2-P y HAR2015-68577, ambos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad.
Abreviaturas utilizadas: AHPCO (Archivo Histórico Provincial de Córdoba); AMG (Archivo Municipal de Granada); ARCHGR (Archivo de la Real Chancillería de Granada).

[1] Becaria FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU15/04805), adscrita al Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América.

INTRODUCCIÓN: LA IMAGEN DEL PODER DE UNA ÉLITE RURAL

> *«Y teniendo presentes los muchos beneficios que dicha archicofradía del tiempo inmemorial a esta parte debe a dicho señor don Antonio Rafael y a los señores sus padres y demás ascendientes, que por espacio de muchos años han obtenido el empleo de hermano mayor de ella con el motivo de la gran devoción que siempre ha tenido su Casa por ser de las más opulentas y circunstanciadas de esta ciudad [...], acordamos se le franquease a dicho señor don Antonio Rafael de Mora el patronato de la dicha nueva capilla empezada a construir y a sus sucesores en su Casa y mayorazgos perpetuamente, bajo de aquellos honores y circunstancias que son costumbre en semejantes casos»*[2].

Alcanzar el Setecientos con uno o varios mayorazgos, hábitos de órdenes militares y en el gobierno local, el Ejército, el Santo Oficio o la Iglesia constituyó una situación compartida por la élite rural de Lucena[3]. Enriquecida y consolidada en lo sociopolítico, se lanzaba en esta centuria a la busca del fin natural del proceso de ennoblecimiento que venía desplegando desde el siglo XVI: la consecución de la nobleza de título, una verdadera obsesión entre los más preclaros linajes del lugar y que fructificaría en la concesión de hasta nueve títulos, entre marquesados, condados y baronías, que lustrarían aún más unos apellidos ya de por sí sonoros en la vida de la ciudad[4].

---

[2] AHPCO, Leg. 2295P, 1764, f. 605v.

[3] El desarrollo del concepto de 'élite rural' se debe fundamentalmente a las aportaciones de Enrique Soria, primero aplicadas al ámbito señorial granadino y que luego han podido extrapolarse a otros puntos de la geografía andaluza. Véanse en este sentido: SORIA MESA, E. *Señores y oligarcas: los señoríos del Reino de Granada en la Edad Moderna*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1997; "Las oligarquías de señorío en la Andalucía moderna. Estado de la cuestión y líneas de investigación", en: BERNARDO ARES, J. M., GONZÁLEZ BELTRÁN, J. M. (eds.) *La administración municipal en la Edad Moderna. Actas de la V Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, Vol. II, Cádiz, Universidad de Cádiz – Asociación Española de Historia Moderna, 1999, pp. 637-643; "Colaboración y recompensa. La formación de las grandes familias de Osuna. Siglos XV-XIX", en: IGLESIAS RODRÍGUEZ, J. J. GARCÍA FERNÁNDEZ, M. (eds.) *Osuna entre los tiempos medievales y modernos. Siglos XIII*-XVIII, Osuna, Ayuntamiento de Osuna – Universidad de Sevilla, 1995, pp. 243-252; "La nobleza en la España Moderna. Presente y futuro de la investigación", en: CASAUS BALLESTER, Mª J. (coord.) *El Condado de Aranda y la nobleza española en el Antiguo Régimen*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 213-241.

[4] Para una mayor profundización sobre el acceso de la élite lucentina a la nobleza de título remitimos a los siguientes trabajos: SORIA MESA, E. "Señorío y poderes locales en la Andalucía del siglo XVIII. Nuevas perspectivas", en: GONZÁLEZ DE MOLINA, M. (ed.) *La Historia de Andalucía a debate, Vol. II. El campo andaluz*, Granada, Anthropos – Diputación Provincial de Granada, 2002, pp. 27-43. Del mismo autor, "Nobleza y milicia en la España moderna. El general lucentino don Francisco de Medina Carranza y su parentela", *Ámbitos*, nº 26 (2011), pp. 55-64. Más recientes son nuestras aportaciones sobre la proyección del poder de la oligarquía local a través de la arquitectura civil: SERRANO MÁRQUEZ, N. "Familia, ascenso social e imagen del poder: el Palacio de los Condes de Santa Ana de Lucena (siglo XVIII)", en IGLESIAS RODRÍGUEZ, J. J., PÉREZ GARCÍA, R. Mª., FERNÁNDEZ CHAVES, M.

Con anterioridad, sin embargo, esos linajes en ciernes procuraron conquistar el estamento privilegiado en lo visual, a través de lo material, prestándose al juego de las apariencias y abrazando un modo de vida claramente nobiliario[5]. El decoro, entendido como la armónica relación entre el rango social y la forma que éste debía adoptar, les impuso la grandiosidad de sus casas principales, una nómina más o menos numerosa de servidores y criados, y la necesidad de espacios propios destinados a la vivencia pública de la piedad[6]. La arquitectura, así en su vertiente doméstica como en la religiosa, devino precisamente, por lo imponente de su mensaje, uno de los ejes de la llamada *imagen del poder* o *políticas de imagen* de la nobleza y de los grupos que, como la élite rural lucentina, se encontraban a sus puertas[7].

El propósito de esta comunicación no es otro que el de realizar un primer acercamiento a una de las estrategias de promoción de arquitectura religiosa desarrollada por los oligarcas de la ciudad de Lucena en el siglo XVIII, y que es la que gira alrededor de la obtención de derechos de patronato sobre determinados

F. (eds) *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2015, pp.1383-1395; "Ciudad y poder: élites locales y arquitectura civil en la Lucena del Barroco", en PEINADO GUZMÁN, J. A, RODRÍGUEZ MIRANDA, Mª A. (eds.) *Lecciones Barrocas: aunando miradas. Actas del II Ciclo de Conferencias de Jóvenes Investigadores 'Miradas al Barroco de ayer y de hoy'*, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2015, pp. 323-354; "Proyecciones de una élite en ascenso. Nuevas aproximaciones al estudio de las casas principales: el caso de Lucena (Córdoba) en la Edad Moderna", en PRIETO GARCÍA, A. Mª, RODRÍGUEZ TREJO, Mª J. (eds.) *Métodos y perspectivas de investigación en Historia Moderna*, Cáceres, 2016, pp. 19-33.

[5] Clásica a este respecto es la definición que realizó don Antonio Domínguez Ortiz sobre la vida noble. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1973. Esos mismos modos de vida típicamente nobiliarios fueron trabajados *a posteriori* por Enrique Soria como "formas de encubrimiento" del ascenso social y de la entrada al estamento privilegiado por parte de advenedizos: SORIA MESA, E. *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*, Madrid, Marcial Pons, 2007, pp. 261-317.

[6] Sobre la noción de decoro véase: ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A. "Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI-XVIII), *Revista de Historia* Moderna, nº 17 (1998-1999), pp. 263-278.

[7] Entendemos 'imagen del poder' como el conjunto de prácticas culturales, materiales e inmateriales, tendentes a la exhibición del prestigio y de la honorabilidad, y definitorias de la identidad nobiliaria. Remitimos a los trabajos de Enrique Soria y de Antonio Urquízar: SORIA MESA, E. "La imagen del poder. Un acercamiento a las prácticas de visualización del poder en la España moderna", *Historia y Genealogía,* nº 1 (2011), pp. 5-10. Urquízar Herrera ha incidido en la relevancia que las "escenografías domésticas" tuvieron en la conformación del modo de vida nobiliario: URQUÍZAR HERRERA, A. *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007. Del mismo autor, y en relación con el término de "políticas" o "estrategias de imagen": "Estrategias de imagen de las élites urbanas", en CÁMARA MUÑOZ, A., GARCÍA MELERO, J. E., URQUÍZAR HERRERA, A. *Arte y poder en la Edad Moderna*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces – UNED, 2013, pp. 229-252. Circunscrito al ámbito de las élites rurales del reino de Córdoba es necesario hacer referencia al trabajo de RUIZ GÁLVEZ, Á. Mª. "Guardar las apariencias. Formas de presentación de los poderes locales en el medio rural cordobés en la época moderna", *Historia y Genealogía*, nº 1 (2011), pp. 167-187.

espacios sacros. Se trata de una línea de trabajo todavía incipiente y derivada directamente de nuestra investigación doctoral, centrada en el proceso de movilidad ascendente de la élite lucentina y su proyección patrimonial en la época moderna, pero que sin embargo parece perfilarse como una práctica más que habitual, al margen de la vía fundacional, de participación de los oligarcas en la configuración de Lucena como *ciudad-santuario* o *ciudad-convento*[8]. Aunque más adelante se incidirá en la contextualización de este fenómeno, no está de más anticipar que entre los factores que lo explican están, de un lado, el temprano reconocimiento del patronato perpetuo a los marqueses de Comares, señores del lugar, y, del otro, la densificación de la red conventual de la ciudad y el freno de una expansión fundacional que había vivido sus momentos álgidos entre fines del siglo XVI y muy especialmente durante todo el Seiscientos. Ni que decir tiene que ambos hechos estrecharon, aunque sin llegar a anularlo, el margen de intervención de los poderosos locales en la construcción de grandes edificaciones religiosas –conventos y hospitales– y obligan a buscar su impronta en una arquitectura sacra ciertamente menor –ermitas y capillas–, sobre la cual ejercieron igualmente su patronazgo.

Aunque menos espectaculares, estas otras modalidades de arquitectura cumplieron holgadamente con lo que se esperaba de los espacios sagrados en el Antiguo Régimen: de una parte, daban salida a las preocupaciones por la salvación y la vida ultraterrena, y resolvían inquietudes espirituales; de la otra, y relacionadas con asuntos más mundanos, se convertían en piedras angulares para la exhibición del poder y de la elevada dignidad social de sus patronos, al mismo tiempo que les proporcionaba un lugar emblemático y simbólico, de culto a la memoria del linaje, y en el que su preeminencia se legitimaba por su alianza con la esfera de lo sagrado[9]. Es por ello que esta comunicación se articula en torno a ese triple enunciado, piedad-prestigio-poder, cuyos elementos fueron inseparables en la época e ineludibles tanto para la nobleza como para los grupos que ambicionaban su entrada en ella. Es

---

[8] BONET CORREA, A. *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1978.

[9] Sobre la sacralización del poder nobiliario a través de los patronatos y del uso de espacios religiosos, Ángela Atienza afirmó que *"los patronatos religiosos constituyeron una palanca al servicio de la consolidación del poder nobiliar y su hegemonía social y permitieron satisfacer en distintas dimensiones las pretensiones de sacralización del mismo"*. ATIENZA LÓPEZ, Á. "Patronatos nobiliarios sobre las órdenes religiosas en la España Moderna. Una introducción a su estudio", en: CASTELLANO CASTELLANO, J. L., LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. (eds.) *Homenaje a Don Antonio Domínguez Ortiz*, Vol. I, Granada, Universidad de Granada, 2008, p. 80.

precisamente este último caso el que nos interesa en esta ocasión, el de apellidos ligados a la mesocracia e inmersos en procesos de ennoblecimiento, que encontrarían en el lenguaje arquitectónico y en la posesión de patronatos sobre espacios sacros unos valiosos instrumentos para sus propósitos de ascenso social y de definición de su deseada identidad nobiliaria.

PATRONAZGO Y PODEROSOS LOCALES: BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN, FUENTES Y METOLODOLOGÍA

Conviene tener presente que nos encontramos ante un tema complejo, tanto por la polisemia que envuelve al término de patronato, como por la variabilidad de formas que las relaciones de patronazgo adoptan. El propio *Diccionario de Autoridades* mostraba ya en su primera acepción de patronato dos de sus interpretaciones más habituales: la que lo identifica de lleno con el derecho de presentación de clérigos[10], y aquella otra, más general, ligada al derecho adquirido merced a la fundación, dotación o aumento de alguna iglesia, y que conllevaba la obligación de mantenerlo[11]. Es esta última lectura la que nos interesa en esta ocasión por cuanto coloca en el centro de las relaciones entre las dos partes implicadas –instituciones religiosas y patronos– la realidad patrimonial, es decir, la arquitectura sacra, ya sea promoviéndola o interviniendo en ella con posterioridad para asegurar su pervivencia o engrandecimiento. Esas relaciones surgieron de mutuo acuerdo y se plasmaron en la regulación contractual de los derechos y obligaciones de que eran sujeto los titulares del patronato; una regulación que

---

[10] Sobre este particular véase CATALÁN MARTÍNEZ, E., "El derecho de patronato y el régimen beneficial de la Iglesia española en la Edad Moderna", *Hispania Sacra*, nº 56 (2004), pp. 135-167. Aunque por su vinculación con el derecho de presentación excede los límites de nuestro trabajo, para la autora *"el derecho de patronato sobre estas instituciones* [obispado, beneficio, capellanía, convento, hospital, colegio, etc.] *implica la obligación de conservarlas, engrandecerlas y protegerlas. A cambio se obtiene el derecho de proponer y nombrar a sus servidores, la percepción de una asignación económica y muchas veces el ejercicio de la jurisdicción. El honor principal del patronato es el derecho de presentación de los servidores de la iglesia en cualquiera de sus modalidades y es tan importante que el sentido común lo asimila al patronato propiamente dicho"*, *Ibídem*, p. 137.

[11] *Diccionario de Autoridades*, Tomo V, 1737 [consulta en línea]: *"PATRONATO. s. m. El derecho de presentar al Obispo Ministros idóneos para la Iglésia, el qual se adquiere por haber alguno, o su antecessor fundado, edificado, dotado o aumentado considerablemente alguna Iglésia con consentimiento del Obispo: del qual derecho resulta al Patrón honra, conveniencia, y carga de mantener la Iglésia o fundación. Latín. Patronatus"*. La segunda acepción se refiere a la vertiente vinculatoria del patronato: *"Se llama tambien la misma fundación de alguna obra pia"*.

aspiraba a la perpetuidad siempre y cuando se mantuviesen los términos principales del compromiso.

Dejando a un lado las obligaciones por las que los patronos devendrían *benefactores*, los elementos que realmente hicieron atractivo el acceso de la nobleza y de grupos intermedios al patronazgo fueron sus privilegios inherentes, sumamente relevantes en el plano honorífico y que, aunque con ligeras variaciones, respondieron a un mismo esquema que posteriormente desarrollaremos con más detalle: armas, sepultura y preeminencia en ceremonias y oficios religiosos.

Desde la historia de las élites y del poder, y poniendo el foco en los más altos estratos de la escala social, la institución del patronazgo ha venido recibiendo un especial tratamiento como instrumento de control social y de reproducción ideológica de la aristocracia. Focalizados preferentemente en el ámbito monástico, los estudios clásicos de Ignacio Atienza, los de Alejandro López sobre la Casa de Béjar o los más recientes de Luis Salas sobre la de Medina Sidonia incardinan el patronazgo conventual en las políticas de prestigio y de imagen del poder desplegadas por las grandes Casas nobiliarias[12]. Precisamente uno de los grandes logros de la evolución historiográfica del objeto de estudio ha sido la identificación de las múltiples aristas del fenómeno del patronazgo, que van desde la esfera espiritual y piadosa, hasta la social y familiar –surgida de la concepción de los cenobios femeninos como centros de *"colocación de excedentes familiares"*[13]–, pasando por la siempre sugestiva vertiente simbólica. En esta senda, la de considerarlos *"instrumentos de proclamación pública del prestigio"*[14] y señas de

[12] Una primera aproximación imprescindible es la de ATIENZA HERNÁNDEZ, I., "*Pater familias*, señor y patrón: *oeconómica*, clientelismo y patronato en el Antiguo Régimen", en: PASTOR, R. (comp.) *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna. Aproximación a su estudio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1990, pp. 411-459. Sobre el derecho de patronato de la Casa de Béjar véase: LÓPEZ ÁLVAREZ, A. *Ideología, control social y conflicto en el Antiguo Régimen. El derecho de patronato de la Casa ducal sobre la procesión del Corpus Christi de Béjar*, Béjar, Centro de Estudios Bejaranos, 1994. De forma más específica, la labor fundacional emprendida por la citada Casa en sus señoríos fue plasmada por el mismo autor en un trabajo posterior: "La extensión de una red de patronatos en los dominios de la Casa de Béjar, siglos XV-XVIII", en: *Iglesia y religiosidad en España. Historia y archivos: Actas de las V Jornadas de Castilla – La Mancha sobre investigación en archivos*, Guadalajara, ANABAD, Junta de Comunidades de Castilla – La Mancha, 2002, pp. 1625-1648. Más recientes son las aportaciones sobre el patronato ejercido por la Casa de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda de SALAS ALMELA, L.: "Fundaciones conventuales en Sanlúcar de Barrameda: una imagen del poder señorial en el camino de los eclesiásticos a Indias (1492-1641)", *Historia y Genealogía*, 1 (2011), pp. 189-204; y su estudio monográfico *Medina Sidonia: el poder de la aristocracia, 1580-1670*, Madrid, Marcial Pons, 2008.
[13] LÓPEZ ÁLVAREZ, A. "La extensión de…", op. cit., p. 1626.
[14] ATIENZA LÓPEZ, Á. "Patronatos nobiliarios sobre…", op. cit., p. 74.

irrefutable identidad nobiliaria se han dirigido los estudios de Ángela Atienza, gran conocedora de la dimensión social de las fundaciones femeninas en la España moderna, y a quien en este sentido debemos que el sujeto de estudio se extendiese notoriamente hasta empezar a incluir en él también a los poderosos locales, esa amplia gama de situaciones sociales intermedias y cercanas al estamento privilegiado[15]. Y aquí reside precisamente una de las claves del proceso analizado: el interés de la élite rural en el patronazgo trasciende lo religioso y parece hallarse más en consonancia con sus deseos de homologarse jurídica, social y culturalmente a la nobleza, en tanto que *"los patronatos religiosos parecen elevarse a la categoría de elementos distintivos de nobleza. Su consideración parece ligarse a la cultura nobiliaria deviniendo una insignia propia, un indicativo de nobleza"*[16].

En clave cordobesa es necesario mencionar, entre otras, las aportaciones de María del Mar Graña, Yolanda Victoria Olmedo, Juan Antonio Egea y de Antonio Jesús González, que aúnan patronazgo conventual y nobleza señorial[17]. En términos generales sigue primando, por tanto, el enfoque hacia la arquitectura sacra mayor, la monástica, obviándose que la participación de los poderosos locales, aparte de estos cauces –que se reservaron preferentemente, aunque no de un modo exclusivo,

[15] De entre su extensa producción científica cabe destacar en primer lugar la monografía: ATIENZA LÓPEZ, Á. *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*, Madrid – Logroño, Marcial Pons – Universidad de La Rioja, 2008, a la que han seguido numerosos artículos y colaboraciones en obras colectivas que ponen de relieve el protagonismo, no sólo de la nobleza, sino también el de los poderosos locales en los procesos de expansión conventual, imbricando ascenso social y movimiento fundacional: "Fundaciones y patronatos conventuales y ascenso social en la España de los Austrias", en: SORIA MESA, E., DELGADO BARRADO, J. M. (coords.) *Las élites en la época moderna: la Monarquía española*, Vol. IV, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 37-54. En ese mismo volumen: "Nuevos títulos, nuevos conventos en la España de los Austrias", *Ibídem*, pp. 55-66. Sobre el acceso de oligarcas a patronatos y la usurpación de los mismos por parte de la nobleza señorial, véase: ATIENZA LÓPEZ, Á. "La apropiación de patronatos conventuales por nobles y oligarcas en la España Moderna", *Investigaciones Históricas*, nº 28 (2008), pp. 79-116.

[16] ATIENZA LÓPEZ, Á. "Conventos y patronos. Cuestiones sobre las relaciones de patronazgo conventual en la España moderna", en: IMÍZCOZ BEUNZA, J. M., ARTOLA RENEDO, A. *Patronazgo y clientelismo en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XIX)*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2016, p. 112.

[17] GRAÑA CID, Mª d. M., "Poder nobiliario y monacato femenino en el tránsito a la Edad Moderna (Córdoba, 1495-1550)", *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 37 (2012), pp. 43-72. De OLMEDO SÁNCHEZ, Y. V., aunque sin incidir en la institución del patronazgo, es imprescindible su aportación al estudio de la promoción de arquitectura monacal en el ámbito cordobés: "Bastiones de la oración: arquitectura y espacios monacales femeninos en el Reino de Córdoba durante la Edad Moderna", *Tiempos Modernos*, nº 25 (2012/2), pp. 1-40. Centrado en los Portocarrero, señores de Palma del Río, se vuelve obligada la referencia al trabajo de EGEA ARANDA, J. A. "Señorío y patronazgo. La Casa de Palma y las instituciones conventuales", *Ariadna*, nº 19 (2008), pp. 203-212. Véase, igualmente, de GÓNZÁLEZ TORRICO, A. J. "La nobleza cordobesa y el patronazgo religioso", *Ámbitos*, nº 30 (2013), pp. 79-92.

a la nobleza de título–, discurrió por otras vías alternativas que nos obligan a fijar la mirada en edificaciones, si se quiere, de menor empaque, como lo fueron ermitas y capillas en templos parroquiales y conventuales.

En el ámbito específicamente lucentino, cuando se ha abordado la posesión de derechos de patronato sobre los anteriores espacios se ha hecho desde una óptica excesivamente narrativa, sin llegar a evaluarse la significación que la institución patronal tuvo para sus beneficiarios, ni el rol que jugó en las carreras ascendentes de unos oligarcas que rayaban ya la nobleza de título[18]. Es decir, sigue pesando la ausencia de estudios que contextualicen el fenómeno, que inserten la obtención de derechos de patronazgo en los procesos de movilidad social ascendente y la perciban como uno de los pilares de la imagen del poder a la que antes aludíamos. Por qué el protagonismo de las élites y por qué precisamente en el siglo XVIII, en qué circunstancias se desarrollaron tales concesiones y cuáles fueron sus implicaciones son sólo algunos de los interrogantes a los que pretendemos dar respuesta en las siguientes páginas.

Se trata, en definitiva, de un objeto de estudio con un recorrido historiográfico amplio del que reducimos la escala de análisis y al que lanzamos nuevas preguntas desde la historia social y de las élites de poder. Hemos optado en este caso por centrarnos en el mundo rural y en el marco de la jurisdicción señorial, lo que evidentemente le imprime unas particularidades de las que carecería, por ejemplo, de haberse abordado en núcleos poblacionales de realengo o en el medio urbano. Metodológicamente, hemos recurrido al cruzamiento y cotejo de fuentes albergadas en distintos depósitos documentales y de naturaleza diversa, pero que en su mayoría pertenecen a los Protocolos Notariales de Lucena conservados en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Dentro de ellos, se convierte en pieza clave de este estudio una tipología documental muy concreta: las escrituras de donación de patronatos que regulaban, entre instituciones religiosas y particulares, el

[18] PALMA ROBLES, L. F. "La iglesia franciscana de Lucena (Córdoba) y el vínculo fundado por don Gaspar Álvarez de Sotomayor y Valle Tenllado", en: PELÁEZ DEL ROSAL, M. *El franciscanismo en Andalucía: Conferencias del IV Curso de Verano*. *San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana (Priego de Córdoba, 30 de julio a 8 de agosto de 1998)*, Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 2000, pp. 333-344. Del mismo autor, y sobre la modalidad de patronato municipal, véase: PALMA ROBLES, L. F. "Hacia la escritura del patronato municipal sobre el convento de San Francisco de Lucena (1561-1670)", en: PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coord.) *El Franciscanismo en Andalucía: la orden tercera seglar. Conferencias del XI Curso de Verano (Priego de Córdoba, 26 a 29 de julio de 2005)*, pp. 387-398.

régimen de derechos y obligaciones inherentes a ellos. Constituyen fuentes únicas, de inestimable valía por su polivalencia, en tanto que admiten enfoques desde muy distintas perspectivas (historia de las élites; relación oligarquías-Iglesia), pero que en esta ocasión nos interesan por cuanto son testimonios de inusual riqueza descriptiva para la reconstrucción de la historia del patrimonio y del arte. Resultan, de hecho, una excepción entre una documentación notarial que, al menos en el caso de Lucena, a menudo se muestra poco propicia para estos menesteres, comúnmente parca y poco dada al detalle. Junto con estas escrituras de donación, hemos reconstruido la evolución familiar de los Mora Cuenca, condes de Santa Ana de la Vega desde 1805, y esbozado el perfil de su miembro más destacado, don Antonio Rafael de Mora y Saavedra, gracias a la consulta de fondos procedentes de distintos depósitos documentales. Del Archivo de la Real Chancillería de Granada hemos trabajado con los pleitos de hidalguía mantenidos por el linaje hasta el último tercio del siglo XVII, y con el litigio entablado por el primer conde de Santa Ana con motivo del derecho de patronato sobre la capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Asimismo, y dada la proyección que la familia tuvo en la ciudad del Darro y la vinculación con su concejo, hemos recurrido a los *Libros de caballeros XXIV* conservados en su Archivo Histórico Municipal.

COORDENADAS ESPACIO TEMPORALES: LUCENA EN EL SIGLO XVIII

La elección de un tiempo y un espacio tan concretos como la Lucena del siglo XVIII no es casual. Lucena fue, a lo largo de toda la Edad Moderna, la segunda ciudad más importante del reino de Córdoba –a la que sólo superó evidentemente la capital–, tanto por el dinamismo de su economía como por su relevancia demográfica[19]. Al igual que en el resto del reino, el Setecientos trajo consigo el fin de la larga crisis de la centuria anterior y un renovado entusiasmo económico que se tradujo en el intenso desarrollo urbanístico de la capital del estado de Comares, y

[19] CALVO POYATO, J. "La población de Lucena en el tránsito del siglo XVII al XVIII", en: SÁNCHEZ BLANCO, Mª del C. (dir.) *I Encuentro de investigadores sobre Lucena*, Lucena, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, 1991, pp. 67-79. MOLINA RECIO, R. "El señorío de Lucena y los Fernández de Córdoba: formación y evolución en la Edad Moderna", en: PALMA ROBLES, L. F. *Jornadas de Historia de Lucena*, Lucena, Fundación Miguel Pérez Solano – Excmo. Ayuntamiento de Lucena, 2007, pp. 267-310.

donde ejerció un papel crucial una potente élite lugareña[20], en buena medida conformada por familias de innegable origen judeoconverso[21]. Consolidados en lo socio-político y en lo económico, los más renombrados apellidos lucentinos reclamaron nuevos espacios de representación en el paisaje urbano. Remozaron o reconstruyeron sus viejas casas principales, dotándolas de un aspecto casi palaciego en determinados casos, y promovieron ermitas, capillas y oratorios, así como la reforma de unas iglesias conventuales faltas de intervenciones más profundas[22]. De igual modo no se nos escapa el hecho de que Lucena constituyese, junto con la capital del reino y la villa de Priego, uno de los tres ejes fundamentales del Barroco cordobés, y que fuese cuna de algunos de sus más sobresalientes maestros: Francisco Hurtado Izquierdo, Antonio del Pino Ascanio, José de Bada y Leonardo Antonio de Castro, entre otros[23].

Pero antes de adentrarnos propiamente en materia, se hace necesario incidir algo más en el hecho que propició que la élite se viese abocada a buscar vías alternativas para participar en la promoción de arquitectura religiosa y que es el que ya se ha adelantado: la adscripción de Lucena al régimen señorial, su vinculación a la Casa de Comares –perteneciente a los Fernández de Córdoba– y el disfrute del patronato perpetuo por parte de sus titulares. Gracias a un privilegio papal, iglesias y conventos fundados en su suelo estaban bajo su control y, como patronos, velaban

[20] Un primer acercamiento a la élite lucentina en época moderna, aunque circunscrito al ámbito concejil y ceñido a la segunda mitad del Seiscientos, es el trabajo de SERRANO TENLLADO, Mª. A. *El poder socioeconómico y político de una élite local. Los regidores de Lucena en la segunda mitad del siglo* XVII, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba – Cajasur Publicaciones, 2004.

[21] En la actualidad, en el marco del Laboratorio de Estudios Judeoconversos dirigido por el profesor Enrique Soria desde la Universidad de Córdoba, han proliferado los estudios que ahondan en el origen judeoconverso de buena parte de las familias ligadas al poder en la Lucena moderna, entre los cuales citamos: SORIA MESA, E. "Entre judaizantes y marqueses. Los judeoconversos de Lucena (Córdoba) entre los siglos XV y XVII. Una primera aproximación a su estudio" (en prensa); QUEVEDO SÁNCHEZ, F. I. "La limpieza de sangre como conflicto en la España Moderna. Los Recio Aragonés de Lucena, de judíos a marqueses", en: CASTELLANO CASTELLANO, J. L., LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (eds.) *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Vol. II, Granada, Universidad de Granada, 2012, pp. 557-570; SERRANO MÁRQUEZ, N. "«Que la penitencia no debe obstar a los descendientes que de él hubiere». Integración y ascenso social de una familia judeoconversa: el caso de los Ramírez de Lucena (Córdoba)", *Historia y Genealogía*, nº 5 (2015), pp. 79-111.

[22] Sobre el papel de la oligarquía de Lucena en el proceso de transformación urbanística en el Setecientos, y más concretamente sobre los cambios operados en la arquitectura doméstica, sus casas principales, volvemos a remitir a nuestros trabajos: SERRANO MÁRQUEZ, N. "Ciudad y poder: élites…" y "Proyecciones de una élite…".

[23] RIVAS CARMONA, J. *Arquitectura barroca cordobesa*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982.

por el mantenimiento y la salvaguarda de los templos erigidos y gozaban del derecho de presentación de oficios eclesiásticos[24].

Por tales circunstancias los marqueses de Comares, de acuerdo con las virtudes religiosísimas y piadosísimas que en la época se presuponían a la nobleza, aceptarían de manera muy temprana que les correspondía exclusivamente la tarea de erigir los primeros templos y de atraer a las órdenes religiosas a la ciudad, dotando y levantando los primeros cenobios. Así fue como se construyeron, a instancias de su poder, la iglesia mayor de San Mateo o la parroquia de Santiago Apóstol, y como llegaron las primeras órdenes religiosas a Lucena.

Igualmente su patronato perpetuo definió, tal y como abordó magistralmente la profesora Ángela Atienza, una faceta política subyacente a los espacios sacros y a la concesión de su disfrute[25]. Y es que los marqueses de Comares pudieron ganar adeptos y premiar fidelidades mediante la concesión de capillas dentro de iglesias parroquiales y conventuales, muy prestigiadas y ambicionadas por unas clases intermedias que buscaban revestirse de los máximos honores y poseer, cómo no, un lugar de enterramiento propio.

Por último, y más relacionado con el tema de esta comunicación, es que en ese contexto, la iniciativa de particulares en la fundación de conventos se vio ciertamente limitada. Por motivos obvios. Un primer factor de freno de esas iniciativas sería el económico, y es que en los momentos de máximo movimiento fundacional, los siglos XVI y XVII fundamentalmente, pocas eran las familias que podían costear su erección y mantenimiento. El momento de fortaleza económica de las élites se corresponde con el Setecientos, y por esas fechas, la red conventual ya se hallaba demasiado densificada y el único modo de participar en ella era a través de la reforma de sus templos[26].

---

[24] Sobre el control de la esfera eclesiástica lucentina gracias al patronato reconocido a los marqueses de Comares, véase: MOLINA RECIO, R. "El señorío de Lucena…", op. cit., pp. 290-292.

[25] Imprescindible para ahondar en el sentido político de las fundaciones conventuales resulta: "Nobleza, poder señorial y conventos en la España moderna. La dimensión política de las fundaciones nobiliarias", en: SARASA, E., SERRANO, E. (coords.) *Estudios sobre señorío y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 235-269.

[26] Los ritmos fundacionales señalados por Ángela Atienza y que concentrarían el proceso de expansión conventual entre los siglos XVI y XVII se corroboran en el caso lucentino, siendo el Setecientos una etapa de decaimiento generalizado. ATIENZA LÓPEZ, Á. *Tiempos de conventos…*, op. cit., pp. 32-34.

En absoluto pretendemos anular la intervención de particulares en la fundación de conventos, porque se dio, como en el caso del de San Martín de agustinas recoletas, promovido por el doctor don Martín Fernández de Bruselas en su testamento de 1635, o en el de Santa Clara, de religiosas franciscanas, fundado por doña Catalina de Villarreal en 1608[27]. Sin embargo, la historia no trataría demasiado bien a sus fundadores porque los marqueses de Comares, andando el tiempo, absorberían también esos patronatos[28]. Bien porque se apropiaron de ellos sin más, bien porque realizaron donaciones posteriores que motivaron el cambio de titularidad, o bien porque así lo desearon y dejaron expresado sus fundadores. En este hecho cabe identificar, más que una mera actitud de deferencia, el sentido práctico subyacente: los particulares fueron conscientes de que la supervivencia de la comunidad religiosa era más eficaz y probable siendo los marqueses sus curadores[29].

UN ESTUDIO DE CASO: DON ANTONIO RAFAEL DE MORA Y SAAVEDRA Y EL PATRONATO SOBRE LA CAPILLA DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO

Un caso concreto, el de don Antonio Rafael de Mora y Saavedra y la construcción de la capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno, servirá para ejemplificar, no sólo las obligaciones de conservación y engrandecimiento de un determinado espacio sagrado que conllevaba la noción de patronato, sino, y sobre todo, la multitud de honores inherentes a la condición de patrono, y que fue lo que realmente hizo atractivo su acceso a ellos para los poderosos locales. Ambos, derechos y obligaciones, quedarían perfectamente estipulados en las escrituras de donación de patronatos antes referidas, y que por la minuciosidad en las descripciones del espacio y de sus intervenciones en él, constituyen una fuente excepcional para los estudios patrimoniales.

[27] La mención a la empresa fundacional del doctor don Martín Fernández de Bruselas es realizada, entre otros, por OLMEDO SÁNCHEZ, Y. M. "Bastiones de la oración…", p. 12. Por otra parte, la dotación del convento de Santa Clara por doña Catalina de Villarreal recibió especial atención en TORRES, A. de. *Crónica de la Santa Provincia de Granada de la Regular Observancia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco*, Madrid, 1683, pp. 768 y ss.
[28] ATIENZA LÓPEZ, Á. "La apropiación de patronatos…", op. cit.
[29] *Ibídem*, p. 89.

Esto último permite conectar con la que consideramos que fue, en última instancia, la razón de ser de esas cesiones por parte de comunidades y agrupaciones religiosas a los oligarcas, ya bien entrado el siglo XVIII: la imperiosa necesidad de reformas en sus templos; unas reformas de demasiado alcance como para ser únicamente financiadas mediante limosnas. El orden de los acontecimientos pudo variar, es decir, en algunos casos la donación del patronato motivó el compromiso de un particular de abordar las obras; en otros, como el que presentaremos a continuación y como el patronato donado por el convento y hospital de San Juan de Dios de Lucena al mecenas fray Alonso de Jesús y Ortega, fue la actuación continuada de un bienhechor la que llevó a la comunidad a premiarlo con tales privilegios. Coincidimos, por tanto, con la profesora Ángela Atienza, cuando afirmaba en este sentido que "sin ayuda material no era fácil lograr un patronato" y vio asomar, en estas simbiosis, cierta *mercantilización*. Es decir, acabarían siendo concebidos como instrumentos con los que atraerse inversiones y con los que sufragarlas. El otro factor que pesó en las cesiones fue, qué duda cabe, el propio poder y la influencia que el futuro patrono tenía en la ciudad[30].

Sirva como como broche e ilustración de lo hasta aquí expuesto uno de los casos más llamativos de la Lucena de mediados del Setecientos: el protagonizado por don Antonio Rafael de Mora y Saavedra y por la archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, sita en el convento dominico de San Pedro Mártir de la ciudad, en 1764[31]. Don Antonio Rafael de Mora (1742-1783), ilustre lucentino, acumuló entre otras dignidades la de caballero de Calatrava, regidor perpetuo de Granada[32], teniente coronel del Regimiento Provincial de Málaga, contador de la Real Hacienda de Población confiscada a los moriscos de Granada y maestrante de su Real Maestranza, amén de destacado anticuarista y hermano mayor, como algunos de sus ancestros, de la citada cofradía. En su persona culminó toda una trayectoria familiar, la de los Mora Cuenca, que se orientó, desde principios del siglo XVI, hacia el fortalecimiento en el medio local y las alianzas matrimoniales con destacados

---

[30] *Ibíd.*, pp. 96-99

[31] Esa cesión del patronato se ha fechado en 1762, a pesar de que la escritura notarial revela que el acuerdo entre la archicofradía y don Antonio Rafael de Mora y Saavedra se alcanzó dos años más tarde. VV. AA., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Vol. 5, Córdoba, Publicaciones de la Excma. Diputación de Córdoba, 1987, p. 264.

[32] A la veinticuatría perpetua de Granada accedió en 1757, con apenas quince años, gracias a su matrimonio con doña Antonia de Salcedo. AMG, Libros de Pruebas de Caballeros XXIV, L.00404, 1757.

apellidos del patriciado urbano andaluz (Antequera, Málaga, Sevilla, Granada)[33]. Asimismo, el linaje había pleiteado hasta 1684 su hidalguía ante la Real Chancillería de Granada; es decir, que la suya era una nobleza contestada y no reconocida hasta tarde por los concejos de Estepa, Pedrera y de la misma Lucena[34].

La situación de estrechez y deterioro de la capilla –*"una capilla muy reducida e indecente"*– donde se alojaban la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno y de otros santos de la cofradía, llevó a la hermandad y a su hermano mayor, don Antonio Rafael, a convenir la necesidad de obras para dotar de mayor espacio e independencia a la nueva sede de la archicofradía[35]. En 1758 se propusieron cambiar, con el capellán don Diego Hidalgo y Capote la capilla de Santa Catalina de Siena, situada en el lado de la epístola de la iglesia del convento de San Pedro Mártir, por unas casas propiedad de la cofradía en la colindante calle Curados. El proyecto contemplaba la erección de un camarín o cuerpo de iglesia de *"tres bóvedas perfectamente delimitadas"*, y una entrada independiente a través de un compás o llanete, con tal de no interrumpir, decían *"los diurnos oficios y en especial el día Viernes Santo"*[36] (Fig. 1). Sin embargo, los primeros esfuerzos económicos, canalizados a través de la limosna de fieles y hermanos, y de una pingüe donación de 8.800 reales por parte de don Antonio Rafael de Mora, resultaron claramente insuficientes a la altura de 1762.

Sólo entonces planeó en la mente de los cofrades la cesión. De una parte, conseguirían que un personaje de la talla de don Antonio Rafael se comprometiese a poner término a las obras; de la otra, recompensaban años de dedicación y generosidades de los Mora Cuenca, hermanos mayores desde antiguo, para con la

---

[33] Remitimos, para profundizar en la evolución familiar de los Mora Cuenca y en la apasionante figura de don Antonio Rafael de Mora y Saavedra, a nuestro trabajo: SERRANO MÁRQUEZ, N. "Familia, ascenso social…", op. cit. Éste constituye una síntesis del que fue nuestro Trabajo Fin de Máster, defendido en la Universidad de Córdoba en diciembre de 2013 y dirigido por el profesor Enrique Soria, titulado *El Palacio de los condes de Santa Ana. Familia, ascenso social e imagen del poder (ss. XVI-XVIII)*.

[34] De hecho, el litigio por el reconocimiento de la hidalguía de los Cuenca, que decían hundir sus raíces en la localidad manchega homónima y en Almodóvar del Campo, se prolongó desde inicios del siglo XVI hasta 1686. ARCHGR, Colección de Hidalguías, 04682-100, 1686.

[35] AHPCO, Leg. 2295P, 1764, f. 604r.

[36] *Ibídem*, f. 605v. Las obras han sido atribuidas a Vicente del Castillo, maestro de albañilería, y a Andrés Cordón, cantero. Véase, para los aspectos formales: VV. AA., *Catálogo artístico y monumental…*, op. cit., pp. 263-271.

agrupación, destacando la *"gran devoción que siempre ha tenido su Casa, por ser una de las más opulentas y circunstanciadas de esta ciudad"*[37].

Tras obtener el visto bueno de las autoridades episcopales y del señor de Lucena, el duque de Medinaceli, se dieron a conocer los términos del acuerdo al flamante patrono. Las obligaciones adquiridas por el entonces titular de la Casa y por sus sucesores no eran pocas. Don Antonio Rafael debía poner todo su empeño en culminar, en el período indicado de ocho años, la fábrica de la nueva capilla o camarín y un cuerpo de iglesia que debía dar entrada a ella a través del compás del convento. Se especificaba que la cerradura de este cuerpo anejo debía ser interna, siendo el único poseedor de las llaves el prior del convento. Además de lo anterior, el nuevo patrono hubo de encargar la construcción de tres bóvedas para la capilla: una reservada para él y sus sucesores; otra para los tesoreros y cuadrilleros; y la última para los otros hermanos, *"separadas las unas de las otras, con sus losas, llaves y demás prevenciones que se requieran"*[38] (Fig. 2 y Fig. 3.). Todo lo citado se remataba con la construcción del coro, el campanario, las puertas y las ventanas, y con el deber contraído a perpetuidad del mantenimiento del camarín y reparación de sus desperfectos, y de la constante iluminación del mismo. Para ello, don Antonio Rafael se vio obligado a hipotecar cuatro huertas y treinta y dos aranzadas de tierra de olivar nuevo.

A pesar de los gravosos compromisos adquiridos, al nuevo patrono se le abría un horizonte inigualable de honores muy en consonancia con una avidez de distinción social que invadía también el plano religioso[39]. Con la financiación de las obras, don Antonio Rafael había comprado la fama de su Casa, la salvación y la perpetuidad de su memoria, y es que al lógico reconocimiento que en la ciudad podía tener el hecho de ostentar un patronato, se sumaron los suculentos

> *"honores y circunstancias que son costumbre en semejantes casos, como es el fijar escudos de armas de su Casa en la parte que le acomodase, tener asiento con el primer lugar en dicha capilla y en las concurrencias y actos de cofradía, después del reverendo padre de dicho convento, y entierro para sí y todos los de su parentela y familia"*[40].

[37] *Ibíd.*, f. 605r.
[38] *Ibíd.*, f. 609r.
[39] A esa *religiosidad nobiliaria* alude, por ejemplo, ARAGÓN MATEOS, S. *La nobleza extremeña en el siglo XVIII*. Mérida, Consejo Ciudadano de la Biblioteca Pública Municipal Juan Pablo Forner, 1990, p. 621.
[40] AHPCO, Leg. 2295P, 1764, f. 605v.

La familia obtenía, en primer lugar, un exclusivo lugar de enterramiento vinculado al espacio conventual y limitado a su bóveda. El panteón familiar acabaría convirtiéndose así, mediante la presencia constante de la heráldica y el recuerdo de los antepasados y del primero de sus patronos, en uno de los lugares emblemáticos y de construcción de la memoria del linaje[41]. El otro espacio significativo de los Mora Cuenca, apenas a unos metros de distancia del anterior, también en la calle San Pedro de Lucena, fueron las casas principales iniciadas por don Juan de Cuenca Mora, padre de don Antonio Rafael, y culminadas por éste último sólo unos años antes de la obtención del derecho de patronazgo sobre la capilla. Alardes ambos de honorabilidad que potenciaron hasta límites insospechados el prestigio de la Casa y le permitieron apropiarse, al menos a un nivel simbólico, de un sector muy concreto del espacio urbano (Fig. 4).

En ese lugar acotado, los titulares del patronato podían colocar sillas y bancos, con o sin armas; fundar capellanías u otros vínculos en él; y celebrar exequias, fiestas, misas, sermones y demás oficios que fuesen de su voluntad.

Interesante es igualmente la obtención de sitios reservados y de preferencia en oficios y celebraciones que aconteciesen en la capilla. El ceremonial no haría más que evidenciar la distinción social y reflejar la renovada legitimación de la preeminencia de los Mora Cuenca, gracias a la alianza con la esfera de lo sagrado que comentamos al inicio. En este sentido traemos a colación las acertadas consideraciones de Ángela Atienza acerca de lo que denominó *escenografía del patronato*:

> *"Estamos ante una escenografía del patronato que estaba diseñada para rodear de honores y deferencias a su protagonista principal, reflejaba el poder aristocrático a la vez que contribuía a cimentarlo al representar al patrón como depositario de todas las reverencias, otorgándole un carácter trascendente e impulsando también de este modo el afán de sacralización que siempre acompañó al desarrollo del poder nobiliar a lo largo del Antiguo Régimen"*[42].

---

[41] Véase, en este sentido, y en un marco más amplio: GÓMEZ NAVARRO, S. *Una elaboración cultural de la experiencia del morir: Córdoba y su provincia en el Antiguo Régimen*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1998.

[42] ATIENZA LÓPEZ, Á. "Patronatos nobiliarios sobre…", op. cit., p. 79.

Asimismo relevante por su visibilidad, el titular del patronato obtuvo el reconocimiento del libre uso de la heráldica. Ya fuese en sillas, retablos o en los muros de la capilla, como su más pétrea y perpetua expresión, la presencia de las armas de don Antonio Rafael de Mora y Saavedra, las mismas que luce la portada de su imponente palacio en su coronamiento, eran, por encima de todo, un sello, una marca de propiedad sobre el espacio (Fig. 5). En definitiva, un elemento de dominio sobre la capilla que hubiese sido eterno, de no haber entrado en escena la inacción y el desinterés de su inmediato sucesor, don Juan María de Mora y Salcedo, primer conde de Santa Ana de la Vega, quien a la muerte de su padre se desentendió completamente de la culminación de las obras de la capilla y se enzarzó en pleitos con la cofradía hasta perder, definitivamente, el patronato sobre ella[43].

A MODO DE CONCLUSIÓN

A pesar de lo amargo del fin de esta historia, la misma ha servido para presentar uno de los cauces habituales de participación de los oligarcas lucentinos en arquitectura religiosa a lo largo del siglo XVIII. Sobredimensionada ya la red conventual, las familias ligadas al poder local desearon la posesión de un patronato sobre espacios de entidad diversa, ya fuese capillas laterales, altares mayores o ermitas como sería el caso de los Bruna y Ahumada sobre la de Dios Padre, que cumplían las expectativas de exhibición de su honorabilidad y de acercamiento a la nobleza. Sumada a sus imponentes residencias, renovadas por cierto de forma generalizada por estas fechas, la adquisición de un patronato terminaría por completar el conjunto de prácticas culturales que los asimilaba, visual y materialmente, al estamento privilegiado. De hecho, la posesión de tales privilegios y derechos, se convirtió en signo de irrefutable nobleza, muy destacado, por ejemplo, en la concesión de hábitos de órdenes militares, en el acceso a reales maestranzas de caballería y corporaciones nobiliarias similares, y en la consecución de un título nobiliario, que sería el horizonte ambicionado por estos grupos.

Por último, incidimos nuevamente en lo simbiótico de las donaciones de patronato. Fueron una oportunidad inigualable, por la carga honorífica que

[43] ARCHGR, Catálogo de pleitos, 9089- 002, 1797.

implicaba, para los nuevos patronos, pero también un alivio económico y un apoyo excepcional ante momentos de necesidad de las comunidades y agrupaciones religiosas, que se descargaban de tener que hacer frente, por sí solas y con lo limitado de las limosnas, a grandes proyectos de reforma y reconstrucción de sus templos, ya improrrogables en el Setecientos.



Fig. 1. *Fachada de la capilla de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, aneja a convento de San Pedro Mártir. Calle San Pedro, Lucena. Foto: Nereida Serrano Márquez [NSM].

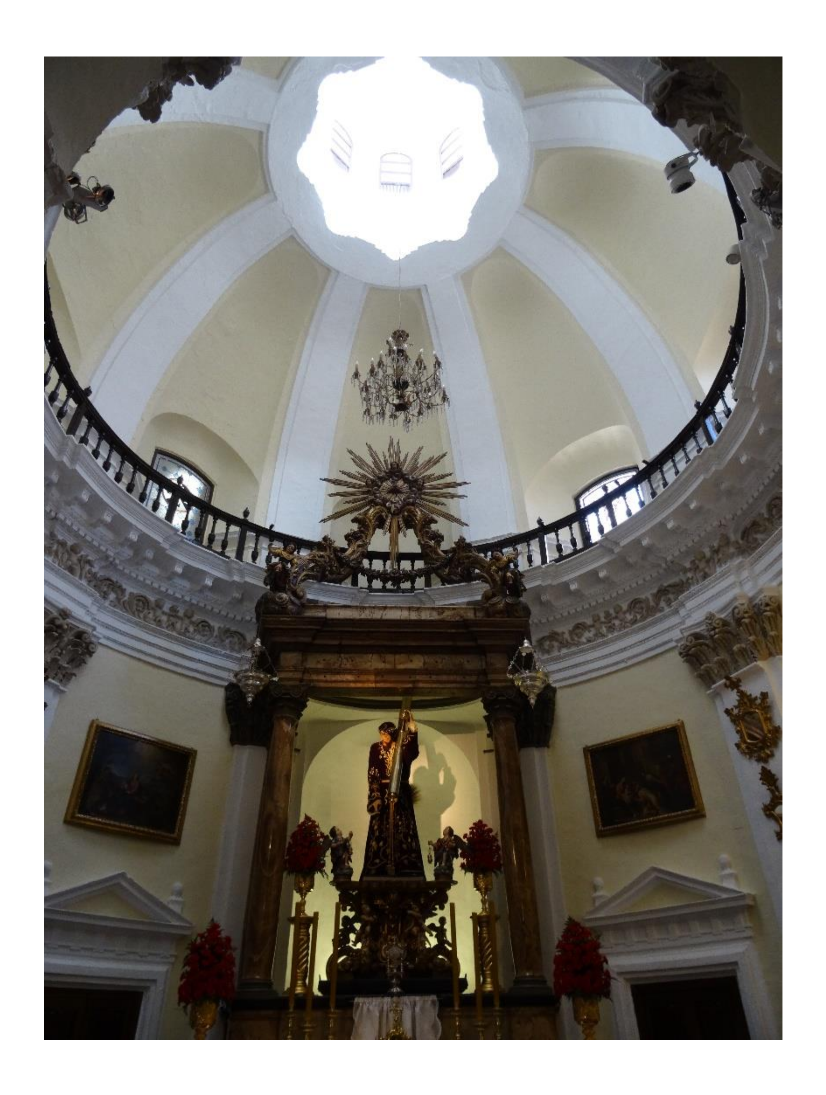


Fig. 2. *Vista de la bóveda y camarín* de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Calle San Pedro, Lucena. Foto: [NSM].

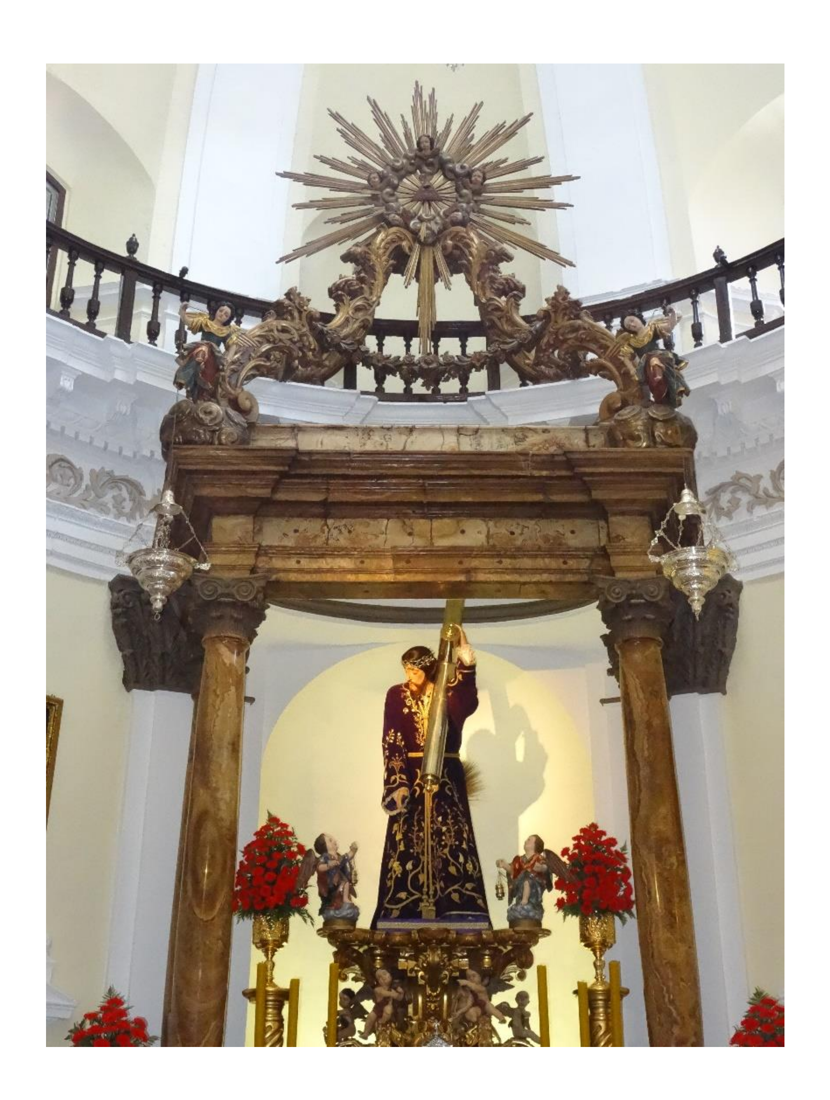


Fig. 3. *Detalle de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Primer tercio del siglo XVI. Lucena. Foto: [NSM].



Fig. 4. *Vista de la portada de las casas principales de los Mora Cuenca*, más conocidas como Palacio de los Condes de Santa Ana. Primera mitad del siglo XVIII. Calle San Pedro, Lucena. Foto: [NSM].



Fig. 5. *Detalle de las armas de don Antonio Rafael de Mora y Saavedra* en sus casas principales. *Circa*. 1761. Calle San Pedro, Lucena. Foto: [NSM].

O MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO E SEU PATRIMÔNIO MÓVEL

Silveli María de Toledo Russo

Universidad de São Paulo

RESUMO: A presente comunicação incide sobre a potencialidade do *Museu de Arte Sacra de São Paulo,* MAS-SP (cuja fundação data de 1970), e o seu intuito de organizar, salvaguardar e proporcionar ao público a contemplação estética e histórica de um rico patrimônio móvel proveniente de diversos espaços da capital paulista, civis e religiosos. Com base nos documentos de pertença, nota-se que um diversificado repertório de móveis de cunho religioso foi aos poucos sendo introduzido no museu por meio de doações e aquisições, contando, de maneira especial, com peças oriundas do precioso acervo do antigo *Museu da Cúria* (constituído, em 1907, pelo então bispo D. Duarte Leopoldo e Silva), e que, a partir de então, passaram a figurar como testemunhos expostos à reflexão estética e à investigação científica, respaldados pelos processos culturais e materiais que permeiam a instituição, sua historicidade e organização.

PALAVRAS CHAVE: Patrimônio Móvel, Artefatos Religiosos, Instituição Cultural, Museu de Arte Sacra, São Paulo, Séculos XVII a XIX.

ABSTRACT: This communication aims at enhancing the potential of the *Museum of Sacred Art of Sao Paulo*, MAS-SP (founded in 1970), and its intention to organize, preserve and provide the public with the aesthetic and historical contemplation of a rich mobile inheritance from several civil and religious places of the state capital. Based on the ownership documents one can notice that a varied repertoire of furniture of a religious nature was gradually was gradually being introduced in the museum through donations and acquisitions, counting, in a special way, on pieces coming from the precious collection of the former *Museum of the Curia* (formed in 1907 by the then bishop D. Duarte Leopoldo e Silva) and, from then on, appear as witnesses exposed to the aesthetic reflection and to the scientific research supported by the cultural processes and materials that permeate the institution, its history and organization.

KEYWORDS: Mobile Patrimony, Religious Artifacts, Cultural Institution, Museum of Sacred Art, São Paulo, Centuries XVII to XIX.

NOTA INTRODUTÓRIA

O presente artigo contempla uma abordagem sobre o acervo *do Museu de Arte Sacra de São Paulo* - MAS/SP, observado na sua diversidade tipológica de valor patrimonial, e nos processos culturais e materiais que cercam a instituição e marcam as ideias e os ideais dos diversos dirigentes que atuaram e ora atuam na composição das coleções ali presentes, as quais outrora foram reconhecidamente capazes de exercer influência, prestígio e ordenamento, e hoje são apresentadas em espaços permanentes de exposição e discussão - ensejadas inclusive pelas plataformas digitais.

Conforme relatam os documentos de pertença, desde a fundação do referido museu – datada de 1970, um diversificado repertório de objetos de cunho religioso foi aos poucos sendo introduzido na instituição museológica por meio de doações e aquisições, figurando-se, a partir daí, como testemunhos dessacralizados e expostos à reflexão estética e investigação científica; inclusive, toldados pelos processos culturais e materiais que permeiam toda instituição desta índole, sua historicidade e organização, e os critérios sob os quais foram propiciados a seleção e o seu ingresso no acervo.

Diante dos exemplares que incorporam o acervo do MAS/SP, sobretudo as peças remanescentes da sociedade colonial, produzidas ao longo dos séculos XVII, XVIII e alvores do XIX é possível inferir o tipo de discurso adotado sobre as gramáticas decorativas, cujo teor permite identificar um panorama de manufatura caracterizado pela conjugação de contributos plásticos com importante intenção à representação da temática cristã, atento às observâncias religiosas, políticas, sociais e econômicas da época, quer no que concerne aos atributos que as figurações ostentam quer nos ornatos a que se associam, corroborando a dinâmica de análise do universo iconográfico da religião católica e da estética barroca.

Com relação às peças produzidas basicamente em madeira, grande parte desses exemplares contou com a abundância e boa qualidade das madeiras brasileiras que eram, entre outras, o vinhático, o jacarandá-da-baía, o cedro; apresentando-se ora com poucos adornos e elaboradas com recursos da própria região (nem por isso isentas de qualidades estruturais ajustadas às suas funções), ora com o requinte encontrados nos exemplares com acabamento mais apurado

(que se diferenciam pela quantidade de entalhes, recortes e torneados), por sua vez elaborados por oficiais mecânicos, que se encarregaram de mostrar a criatividade e habilidade dos artesãos da Metrópole e seus aprendizes.

Portanto, recorda-se que os desafios teórico-metodológicos que se aplicam aos pesquisadores que realizam trabalhos em instituições museológicas ou em coleções privadas indicam um importante momento de inflexão nos estudos sobre cultura material, que deve continuar a ser debatido entre academia, museus e colecionadores, com vistas a engrandecer, cada vez mais, a apreciação crítica do processo de transferência e recepção cultural, das manifestações artísticas e variedades tipológicas, entre Europa e América, e a dinâmica de análise do universo barroco e o que dele se propõe representar.

O COMPLEXO ARQUITETÔNICO: MOSTEIRO, IGREJA E MUSEU

Com o intuito de organizar, salvaguardar e proporcionar ao público, a contemplação estética, o conhecimento histórico e o entendimento do patrimônio edificado e do patrimônio móvel proveniente dos espaços religiosos brasileiros, sobretudo paulistanos, o MAS/SP foi fundado no ano de 1970 (após um acordo estabelecido entre o Governo do Estado de São Paulo e a Cúria Metropolitana, em 28 de outubro de 1969) e inserido no conjunto arquitetônico que abriga o *Mosteiro* e a *Igreja da Imaculada Conceição da Luz*, um dos últimos remanescentes da arquitetura do século XVIII, a resguardar as características históricas e artísticas da utilização da técnica da taipa de pilão em terras paulistas e uma igreja que representa um raro exemplo arquitetônico de planta octogonal.

O mosteiro e a igreja que representa um raro exemplo de planta octogonal foram construídos no ano de 1774, junto à capela primitiva, a *Capela de Nossa Senhora da Luz* (existente no local desde 1603). Insere-se, portanto, em um período de expressiva ascensão da cidade de São Paulo, devido às políticas do então Governador da Capitania, Dom Luiz Antônio de Souza Botelho e Mourão - o Morgado de Mateus, que muito contribuiu para a fundação desta casa clerical. Outrossim, o conjunto arquitetônico da *Ordem da Imaculada Conceição da Bem-Aventurada Virgem Maria* - OIC, Monjas Concepcionistas é um raro exemplar arquitetural de recolhimento e clausura, ainda ativo no Brasil, em chácara conventual urbana.

Este recinto religioso permaneceu, por 48 anos, sob a doutrina e conselhos do frei franciscano, Antônio de Sant'Anna Galvão, o Frei Galvão (primeiro santo brasileiro, canonizado pelo Papa Bento XVI, em 11 de maio de 2007), cujo trabalho muito corroborou na construção deste Recolhimento. Além de revelar o trabalho e vida do referido frei, e abrigar os seus restos mortais, o complexo passou a salvaguardar também uma instituição museológica em uma de suas alas: o MAS/SP.

Com base nos documentos de pertença, nota-se que um diversificado repertório de móveis de cunho religioso foi aos poucos sendo introduzido no museu por meio de doações e aquisições, contando, de maneira especial, com peças oriundas do precioso acervo do antigo *Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo* [constituído, em 1907, pelo então bispo D. Duarte Leopoldo e Silva (1867 – 1938), primeiro arcebispo de São Paulo], como também do Governo do Estado de São Paulo, que passaram a figurar, a partir daí, como testemunhos expostos à reflexão estética e investigação científica, toldados pelos processos culturais e materiais que permeiam uma instituição desta índole, sua historicidade e organização, bem como os critérios sob os quais foram propiciados a seleção e o seu ingresso no acervo.

Localizado à Av. Tiradentes, nº. 676, em terreno de aproximadamente 45.000 m2, o complexo arquitetônico que contempla o *Mosteiro*, a *Igreja da Imaculada Conceição da Luz* e o acervo do *Museu de Arte Sacra de São Paulo*, MAS-SP, com área de 3.340 m2, bem como toda a área verde envoltória: jardins, quintais e pomares, têm merecido um justo destaque por parte dos historiadores de arte, devido, notadamente às suas diversas particularidades de cunho arquitetônico, somadas ao acervo artístico que constitui 18 mil peças, entre mobiliário, imaginária, paramentos e alfaiais litúrgicas, pinacoteca e outros conjuntos de relevante importância, tais como as peças de numismática e os presépios originários de continentes vários.

No seu todo, o complexo corresponde a uma grande construção retangular (executada em fases distintas), em dois pavimentos, que se desenvolve em torno de três grandes pátios (claustros). A *Igreja da Imaculada Conceição da Luz* possui desenho de planta octogonal, cuja entrada principal, inaugurada em 1808, estabelece-se por meio de uma *galilée* (vestíbulo) com três arcos e torre sineira, esta última edificada entre os anos de 1822 a 1832, voltada para a Av. Tiradentes.

Em 1908, ocorreu uma grande ampliação na ala conventual, onde mais dois claustros foram construídos, tendo recebido, depois de algumas inspirações de

linguagem neoclássica, o retorno do tratamento neocolonial da ala do edifício antigo, que permanece até os dias atuais. (Fig. 01). No seu todo, o complexo corresponde a uma grande construção retangular (executada em fases distintas), em dois pavimentos, que se desenvolve em torno de três grandes pátios (claustros). (Fig. 02). Há quase cinco décadas, o Museu de Arte Sacra de São Paulo se encontra circunscrito na ala mais antiga do complexo (construída entre 1774 e 1788), nos corredores que perfazem o perímetro do antigo claustro, cuja disposição permitiu reutilizar as salas situadas na retaguarda deste espaço, que originalmente era de uso do Recolhimento, e que passaram a partir de então a fazer parte da museografia e do discurso museológico que cercam as exposições no museu, permanentes e temporárias.[1]

Diante do exposto, importa enfatizar outro aspecto: ao percorrer o espaço expositivo do museu, o que se destaca logo de início é o ambiente sereno que encanta o visitante, onde as peças se apresentam com a envolvência necessária a um equipamento museográfico de caráter cultural e didático, cujo propósito é preservar e divulgar ao público um dos principais acervos museológicos do patrimônio sacro brasileiro. O início do roteiro de visualização ocorre no corredor do claustro (Figs. 03 e 04), de onde a trajetória expositiva se desenvolve e detém um alinhamento harmonioso e privilegiado, num diálogo com tipologias distintas, entre as quais: mobiliário, escultura e pintura, produzidas com técnicas e materiais oriundos de diferentes períodos - numa perspectiva multidisciplinar.

O espaço expositivo, como visto, aproveita a arquitetura do centenário edifício, com suas grossas paredes de taipa de pilão, para aproximar o público visitante da atmosfera antepassada, por exemplo, ao convidá-lo a realizar o percurso de visita pelos corredores do antigo claustro e adentrar à sala do antigo refeitório que, por sua vez, hoje se direciona às exposições temporárias (Figs. 05 e 06).

Deste modo, é possível apreciar as obras expostas, numa dinâmica sensorial que vai além da percepção passiva do que se vê, o que, corrobora a fruição e inteligibilidade das obras e do centenário edifício, que, participa de importantes

[1] O museu compreende atualmente uma área de 2.545,45 m^2 na ala à direita do Mosteiro da Luz. Pavimento Térreo: 1.156,66m^2 - Estrutura: sanitários, vestuários entre outros/ Área Operacional: área expositiva, recepção, loja, guarda-volumes, sala de segurança, copa, depósito de materiais e jardim do claustro. Jardins externos: 1.025,79m^2. Pavimento Superior: 20,00 m^2 - Área Operacional: Sala educativo. Construções envoltórias ao prédio principal - Estrutura: sanitário, sala de comando, museu dos presépios com área expositiva de 168,00 m^2. A reserva técnica e o administrativo se localizam em endereço próximo ao museu.

questões patrimoniais, pois além da imaterialidade que envolve o sistema de crenças dedicado a Frei Galvão, todo o complexo se encontra protegido por legislação municipal de preservação, à cargo do CONPRESP, *Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo*, pelo mecanismo jurídico de tombamento *ex-officio*, promulgado pela Resolução nº. 5/91, de 05/04/1991.

E como atestam os documentos de salvaguarda, tal medida foi tomada em conformidade ao artigo 7º., parágrafo único, da Lei 10032/85, visto também que naquele momento o complexo arquitetônico já se encontrava resguardado pelo órgão preservacionista federal, o IPHAN, *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, desde 16/08/1943, e do mesmo modo por instância estadual, com o tombamento *ex-officio* promovido pelo CONDEPHAAT, *Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico*, em 27/08/1979.[2]

Nesta perspectiva, eleva-se a proximidade que se tem aqui com os museus ibéricos inscritos num contexto expográfico de discurso mais dinâmico, tal como o *Museu de São Roque*, em Lisboa, cujas conceituações museográficas abarcam o espaço do museu e da Igreja de São Roque como um todo, ultimamente reforçadas pela utilização de meios multimídias no percurso expositivo. É o que pode-se observar também nas novas formas de organização e disponibilização das informações do MAS-SP, com suas plataformas de visualização de dados, ou aplicativos multimídia, e.g. o *Carry Code*, tecnologia baseada no rastreamento de códigos impressos que possibilita o armazenamento de informações (imagem, vídeo ou texto) em endereço web, referente às obras ali expostas, a garantir assim, a oportunidade de também instruir e informar o visitante por meio da tela de um computador, *tablet* e celular.

Percebe-se a construção de uma análise no âmbito do patrimônio móvel ligado ao culto católico hoje salvaguardado no acervo do MAS-SP, que, por sua vez, resguarda, além de coleções pertencentes ao *Governo do Estado de São Paulo* e à *Ordem das Concepcionistas*, um importante e rico espólio, desde a sua formação, consequente do processo de extinção do antigo *Museu dos Presépios (Prefeitura Municipal de São Paulo)*, e do também extinto *Museu da Cúria Metropolitana de São*

---

[2] Arquivos IPHAN. Pasta_ São Paulo_ Mosteiro da Luz_PT00727_0325-T-43_5-17.

Paulo que guardava à época artefatos oriundos de centenárias igrejas e capelas paulistas, fatos que levam a inferir que o MAS-SP assumiu, desde a sua constituição, um importante papel enquanto agente político e social.

Neste sentido, vale citar a tradução não oficial da "Introdução" dos princípios e normas estabelecidos pela "Recomendação à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade", recomendada pela UNESCO e realizada pelo *Instituto Brasileiro de Museus* e revista pelo ICOM Portugal. Recomenda-se, portanto, que os Estados Membros tomem medidas legislativas ou outras que possam ser necessárias para implementar, dentro dos territórios sob sua jurisdição, os princípios e normas estabelecidos nesta Recomendação, entre as quais, lê-se:

> *"[...] Os museus, como espaços para a transmissão cultural, o diálogo intercultural, a aprendizagem, a discussão e a formação, desempenham também um importante papel na educação (formal, informal e ao longo da vida), na promoção da coesão social e do desenvolvimento sustentável [...]".*[3]

É assim que o conjunto patrimonial em questão, edificado e móvel, revela valores históricos e artísticos especialmente interessantes ao apresentar as múltiplas e intrínsecas manifestações da religiosidade local e contribuir, como perspectiva de pesquisa acadêmica, à reflexão e crítica sobre a cultura brasileira dos tempos de colônia.

ARTEFATOS RELIGIOSOS DE VALOR PATRIMONIAL

Os artefatos religiosos deste acervo, que tenho o privilégio de estudar desde à época de meu doutorado (2010), desenvolvido na área de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, da *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*, FAU-USP, vem iluminar novamente as minhas mais

[3] UNESCO. "Recomendação à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade" (Introdução). *Instituto Brasileiro de Museus e revista pelo ICOM Portugal*. Paris, 2015. [Consulta: 10-06-2016], p. 2. http://icom-portugal.org/multimedia/documentos/UNESCO_PMC.pdf, na linha 4, por inteiro.

recentes pesquisas, agora inseridas no Programa Nacional de Pós-Doutorado, PNPD-CAPES, com o mesmo empenho de perspectivar o objeto religioso no seu tempo, à luz das ideias Le Goff, em "História e Memória"[4], que ajudam a explicar a operacionalidade dos artefatos religiosos enquanto observados sob uma teia de significados que conservam a memória das diretrizes eclesiásticas, dos próprios objetos e dos artífices que trabalharam na sua produção.

Neste percurso de estudos, em que o patrimônio móvel é observado na sua diversidade tipológica de valor patrimonial, respalda-se também no recurso das fontes documentais manuscritas e impressas coevas como plataformas privilegiadas para o esclarecimento de certas questões de apropriações e usos, compreendidas a partir de sua utilização no contexto das sociabilidades religiosas, isto é: às práticas devocionais, em que os objetos se destinam comumente a abrigar imagens religiosas para o exercício da oração; às práticas litúrgicas, quando o patrimônio móvel encontra-se especialmente preparado para a orientação das celebrações oficiais da Igreja Católica Apostólica Romana.

Forçoso lembrar que ao proveito de algumas transformações, não são poucos os objetos de cunho litúrgico provém da apropriação de tipos de âmbito não sagrado que ingressaram no cerimonial das práticas religiosas: da taça ao cálice e do prato à patena; do pequeno recipiente tapado à píxide; da bacia e gomil ao serviço de lavabo; de componentes da baixela doméstica à salva e galhetas para o vinho e a água. E ainda, de elementos com funções essencialmente decorativas ou de aparato a componentes obrigatórios no arranjo do espaço destinado à eucaristia: da mesa de apoio à credência de altar - móvel de madeira elaborado para a exposição do serviço das ditas alfaias utilizadas nas celebrações litúrgicas, aqui apresentada com uma rica ornamentação que remete à arte da talha dourada (Fig. 07).

E ainda, sobretudo, da mesa de apoio à mesa do altar - móvel de madeira a abrigar a pedra de ara que procede de um conceito teológico que remete ao próprio Cristo, investido no caráter de rochedo espiritual de que falava São Paulo na primeira Epístola aos Coríntios e ao fato real de Seu sacrifício (Fig. 08).

Em continuidade ao exposto, cabe citar também outro objeto do acervo MAS-SP que direciona o olhar para o espaço do altar, fala-se agora do exemplar com

---

[4] LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas, Editora da Unicamp, 1994.

função de suporte para vela de grande dimensão e um lume, isto é, o anjo tocheiro que graciosamente ressalta a especial suntuosidade ornamental direcionada ao arranjo do espaço destinado à celebração da missa e à organização dos sacramentos daqueles tempos, visto em par e colocado no chão de cada um dos lados do altar, era recorrentemente observado nas igrejas brasileiras setecentistas, inclusive sendo descrito de forma simbólica como guardião do espaço sagrado do presbitério (Fig. 09).[5]

Não obstante à originalidade das peças existentes no acervo: de produção latino-americana, norte-americana, africana, europeia e oriental, parece que dominou sempre um equilíbrio entre as peças portuguesas e as produzidas na época do Brasil Colônia, em que o hibridismo está patente de forma muito singular no contexto local, passíveis inclusive de informações intrínsecas que as caracterizam. E que tipo de informação intrínseca podem tais artefatos conter? *Ulpiano Meneses* observa que: "(...) a matéria prima, seu processamento e técnicas de fabricação (...) o saber-fazer envolvido, os aspectos funcionais e também de sentido/ significados que podem nos levar a deduzir dados essenciais sobre a organização econômica, social e simbólica da existência social e histórica do objeto (...)"[6].

Neste ponto, as noções de espaço e tempo corroboram o descentralizar dos quadros de ligação produtor-fruidor no que respeita à história dos objetos religiosos como disciplina, haja visto as possibilidades de estudo oferecidas pela iconologia, sociologia e pelos direcionamentos da Igreja ao fazer artístico dessa produção, que acabam por dialogar com a "Antropologia da Arte", acrescentado nesse critério de análise os estudos que remontam às expressões do historiador de arte *Aby Warburg* [1866-1929] em ideias operativas como as *Nachleben*[7] (ou memórias transmigradas dos códigos imagéticos), cuja análise parece ter fortalecido a tradição mais recente de estudos iconológicos.

Parece ser indispensável uma reflexão acerca das disposições tradicionalmente impostas aos objetos inseridos no contexto museológico,

---

[5] COUTINHO, I. (org.). *Museu de Arte Sacra de São Paulo.* São Paulo, Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2014.

[6] MENESES, U. "Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público", *Estudos Históricos*, São Paulo, Vol. 11, nº 21 (1998), p. 91.

[7] FORSTER, W. (coord.) e Aby Warburg. *The renewal of pagan antiquity*: contributions to the cultural history of the European Renaissance. Los Angeles, CA: *Getty* Research *Institute* for the History of Art and the Humanities, *1999.*

buscando-se, para tanto, observar os olhares críticos dos estudos de arte pós-colonial - pela reordenação de sentidos e valores de interesse etnográfico e histórico na percepção dos mesmos, e assim, por meio dos sincretismos postos em evidência nos seus discursos simbólicos, direcionar uma perspectiva de estudo interdisciplinar nos propósitos artísticos do *corpus* em análise, como testemunho vivo dos fenômenos que respaldaram a interação de culturas (versada pelo diálogo de formas, técnicas e gostos) na dimensão geográfica ultramarina.

Acerca dessa assertiva, e seguindo o discurso de *Serge Gruzinski*, depreende-se que a colonização nas Américas desenvolveu-se num processo de negociação contínuo com a matriz ibérica, estabelecido por um conjunto de compromissos com os indígenas, bem como, em seguida, com os grupos oriundos da África, redundando em um conjunto de adequações que começam a triunfar em todos os campos, inclusive no campo artístico[8], com a introdução constante de novos elementos, que, em princípio estranhos, serão reelaborados e incorporados à organização social construídas pelos grupos que interagiram no contexto da América Ibérica.

Nessa dinâmica é possível observar que o decorrente papel dos artefatos religiosos - quando em uso pelos crentes - como polo aglutinadores de relações humanas (e materiais) estão sempre em constante transformação em função das mudanças políticas e culturais vivenciadas, considerando que os artefatos são reflexos da sociedade que o produz. As práticas político-culturais desenvolvidas durante a colonização portuguesa espanhola, mesmo obedecendo aos ditames tridentinos, não foram suficientes para impedir o surgimento de um trabalho híbrido.

Sem pretender resumir a miríade de considerações de cunho ornamental oferecidas por tais artefatos religiosos, aproveita-se para evidenciar dentre os tipos de presépios produzidos na América Latina durante os séculos XVIII, XIX e XX, há exemplares salvaguardados no acervo do MAS-SP dignos de serem observados com acuidade, a exemplo do presépio boliviano (Fig. 10), que tendo absorvido certas especificidades oriundas de um modelo visual europeu, já estabelecido por uma tradição iconográfica, atesta características próprias, passíveis de serem

[8] GRUZINSKI, S. *O pensamento mestiço*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 295.

reconhecidas pela singularidade das técnicas utilizadas e dos materiais locais empregados em sua feitura.

Com datação atribuída ao século XVIII, e confeccionado em madeira policromada e dourada, apresenta na organização de seus grupos escultóricos, uma narrativa de cariz pedagógico na representação da encenação da Natividade, em articulação com a narrativa da infância de Cristo, isto é: desde a "Anunciação" até a "Matança dos Inocentes" e "Jesus entre os doutores". Em conjunto com a Sagrada Família e também com os magos, os anjos e os pastores, vislumbra-se feições que sustentam uma arte barroca latino-americana, a representar a imagem visível da autoconsciência de possuir uma identidade histórica, de interpretar a influência europeia a partir de uma leitura particularmente dramática e expressiva da realidade, por meio de notável manufatura, que combina elementos arquitetônicos e ornamentais e estabelece um estreito vínculo entre a técnica da escultura, da pintura e da talha.[9]

Todo esse repertório de elementos que constituem os cenários em miniatura aproximam-se dos oratórios de culto doméstico, tal como o oratório português com manufatura que atesta a mão de obra erudita e estabelece analogia às peculiares realizações ornamentais observadas na talha de oratórios coevos produzidos no Brasil em que se observa os desdobramentos da experiência artística ibérica e a continuidade da cultura colonial às formas desenvolvidas na Metrópole, graças à solicitação corrente do culto católico e à importante atuação dos oratórios na devoção familiar e pessoal. (Fig. 11). Fato este que da contumaz apresentação das disposições iconográficas acerca da cultura material remanescente da América Latina Colonial e sua significativa importância no processo de transferência e recepção das manifestações artísticas e variedades tipológicas dos aparatos que cercam seu uso e materialidade, entre Europa e América.

Neste sentido, constata-se como o fenômeno religioso presente desde o início da cristianização do Império ibérico se encontra ativo, neste caso, com a incorporação gradual nos museus de artefatos que estruturaram a gênese das devoções que *per si* representam a mais arraigada manifestação religiosa da população. Os móveis e objetos religiosos que incorporam o MAS-SP constituem-se,

---

[9] RUSSO, S. "Presépios na América: das práticas de devoção à teatralidade didática", em: *Sala Metrô Tiradentes: exposição inaugural.* São Paulo, Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2015, pp. 82-83.

portanto, artefatos privilegiados, caracterizados pela conjugação de contributos plásticos com importante intenção a representações de temáticas atentas às observâncias: políticas, sociais e religiosas das sociedades, possibilitando aos visitantes a compreensão das estruturas e dinâmicas de uma determinada época, a corroborar com os desafios teórico-metodológicos que se aplicam a nós, pesquisadores, que realizamos trabalhos em instituições museológicas.

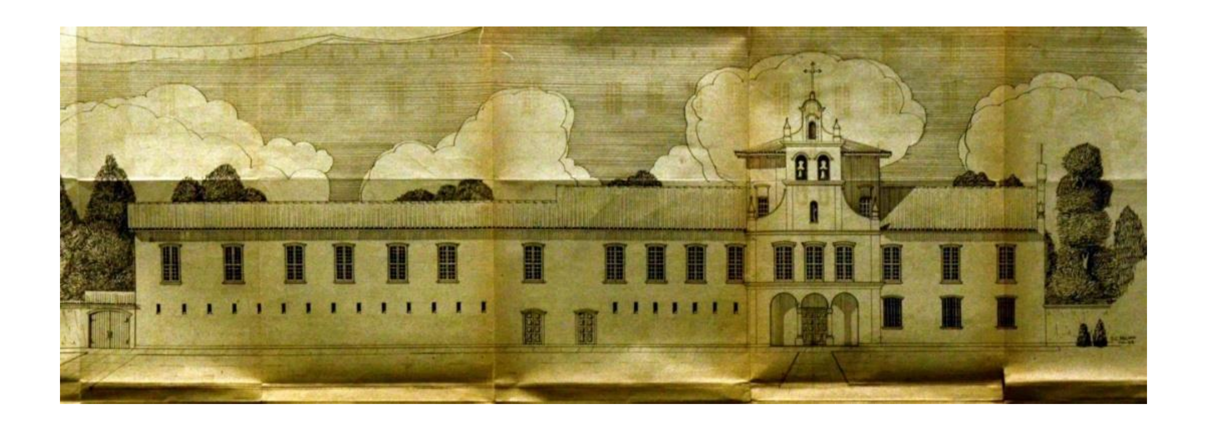


Fig. 1. *Detalhe da Fachada principal do Complexo*, década de 1960. Fonte: Arquivo –IPHAN/SP. Pasta_ São Paulo_ Mosteiro da Luz_PT00727_0325-T-43_7_17. Foto: Iran Monteiro, MAS-SP, 2015.

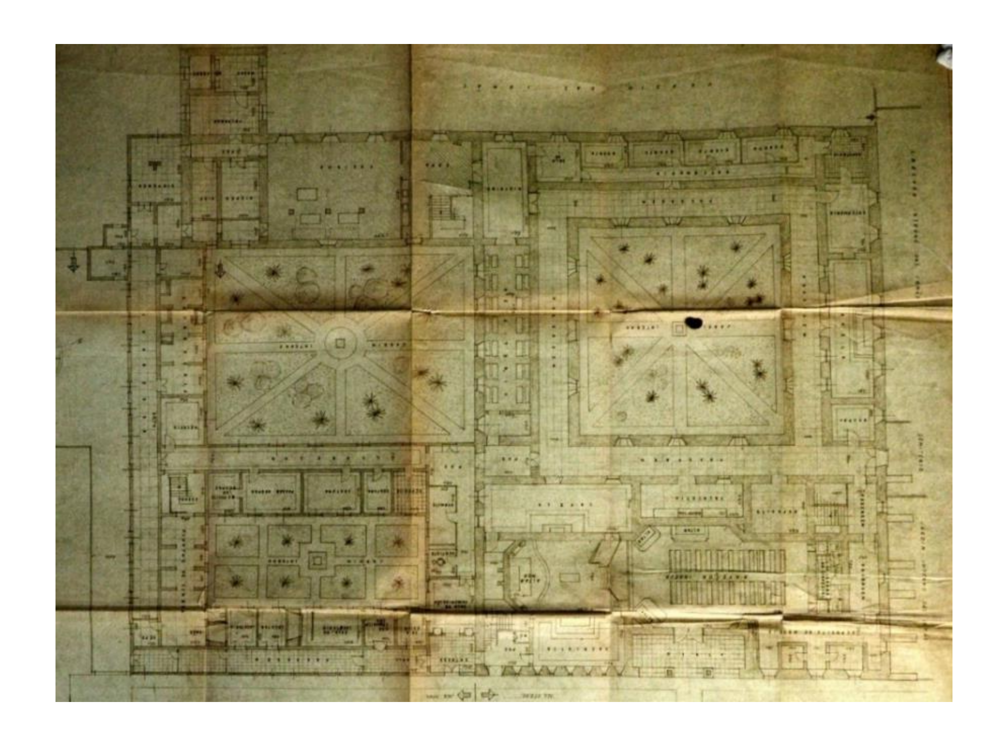


Fig. 2. *Detalhe da Planta do Complexo*, com grifo (meu) na área ocupada pelo museu, década de 1960. Fonte: Arquivo IPHAN/SP. Pasta São Paulo - Mosteiro da Luz_PT00727_0325-T-43_7_17. Foto: Iran Monteiro, MAS-SP, 2015.

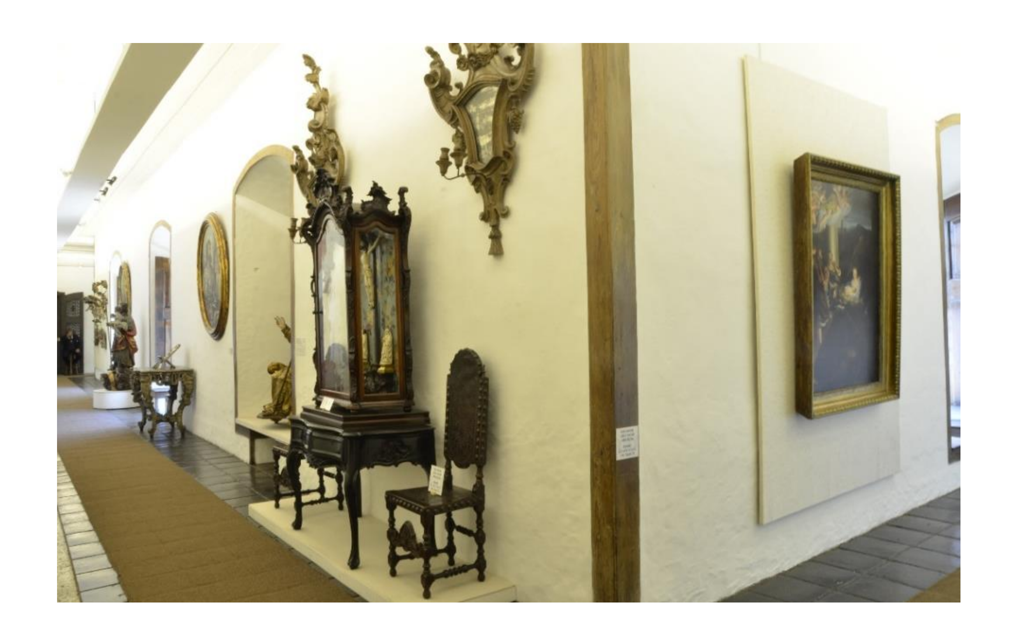


Fig. 3. *Vista do corredor do claustro,* 2015. Fonte: Arquivo MAS-SP. Foto: Iran Monteiro, MAS-SP, 2015.



Fig. 4. *Vista do claustro,* 2015. Fonte: Arquivo MAS-SP. Foto: Iran Monteiro, MAS-SP, 2015.



Fig. 5. *Vista do antigo refeitório do Mosteiro da Luz*, anterior a 1970. Fonte: Arquivo MAS-SP.



Fig. 6. *Vista da sala de exposições temporárias* (antigo refeitório). Nesta imagem, com a exposição "Porta da Misericórdia", 2016. Fonte: Arquivo MAS-SP. Foto: Iran Monteiro, MAS-SP, 2016.



Fig. 7. *Credência de Altar*. Autor: desconhecido. Material: madeira policromada e dourada. Data: século XVIII. Origem: desconhecida. Dimensão: 85 x 118,5 x 62 cm. Fonte: Acervo MAS-SP. Foto: Iran Monteiro, MAS-SP, 2015.



Fig. 8. *Mesa e Fragmento de Altar*. Autor: desconhecido. Material: madeira com entalhe, policromia e douração. Data: século XVIII. Origem: Brasil. Procedência: Minas Gerais, Brasil. Dimensão: 92,5 x 219 x 59,5 cm (Mesa); 82,5 x 146 x 21,5 cm (Fragmento de Altar). Fonte: Acervo MAS-SP. Foto: Iran Monteiro, MAS-SP, 2015.



Fig. 9. *Anjo Tocheiro*. Autor: desconhecido. Material: madeira policromada e dourada. Data: século XVIII. Origem: Brasil. Procedência: Bahia. Dimensão: 175 x 79 x 66 cm. Fonte: Acervo MAS-SP. Foto: Iran Monteiro, MAS-SP, 2015.



Fig. 10. *Presépio bargueño boliviano*. Autor: desconhecido. Material: madeira dourada e policromada. Data: século XVIII. Origem: Bolívia. Dimensão: 85x151x94 cm. Fonte: Acervo MAS-SP. Foto: Iran Monteiro, MAS-SP, 2015.



Fig. 11. *Oratório*. Autor: desconhecido. Material: madeira de jacarandá, vidro e imagens em marfim. Data: século XVIII. Origem: Portugal. Procedência: Porto, Portugal. Dimensão: 170x103x58 cm. Fonte: Acervo MAS-SP. Foto: Iran Monteiro, MAS-SP, 2015.

REPRESENTACIONES DOCUMENTALES EN LOS ARCHIVOS CORDOBESES PARA EL ESTUDIO SOBRE EL ARTESANADO EN EL BARROCO

Rocío Velasco Tejedor
Universidad de Évora-CIDEUS
Becaria de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)
De Portugal (PB7BD7113906/2015)

Resumen: A la hora de comprender el Barroco, generalmente los estudiosos han prestado menor atención al estudio del status socioprofesional de los artífices de las obras de este período y cómo era su mundo. La configuración familiar, urbana y simbólica y las redes de gremios y cofradías profesionales es todavía un asunto pendiente para la historiografía del artesanato cordobés en la Edad Moderna. El conocimiento de estas herramientas es el primer paso para poder plantear un análisis que se revela imprescindible para analizar una época tan culturalmente compleja. En esta comunicación presentamos un estado de la cuestión sobre la documentación y las fuentes existentes en Córdoba que permitirían recomponer adecuadamente el mundo artesanal desde un punto de vista social, familiar y antropológico.
Palabras clave: Artesanos, Edad Moderna, Fuentes documentales, Córdoba.

Abstract: When studing the Baroque period, experts have generally paid less attention to the study of social and professional status of the artisans and how was their world. Family, urban and symbolic configuration and the networks of professional guilds are still pending for the historiography of the Cordovan skilled craft in the Modern Age. In this paper we present a state-of-the-art of the documentary sources and published studies to date in Cordova that would allow properly rebuild the craft world from a social, familiar and anthropological point of view.
Keywords: Artisans, Modern Age, Documentary sources, Cordova.

A la hora de comprender el Barroco como etapa cultural e histórica, generalmente los estudiosos han prestado menor atención al estudio del estatus socioprofesional de los artífices de las obras de este período y cómo era su mundo. Más allá de desmenuzar su biografía para comprender su faceta artística, lo referente a su configuración familiar, urbana y simbólica y sus redes socioeconómicas es todavía un asunto pendiente en la historiografía del artesanado. Toda vez que ya pasó el tiempo de los grandes relatos históricos, los objetivos se han ampliado hacia aquellas estructuras en las que estos artesanos desarrollaban sus actividades y su vida en común. Especialmente en una época en la que la importancia social del individuo se encontraba determinada por su inclusión en una serie de supra entidades colectivas, agrupaciones como los gremios y las cofradías profesionales fueron las protagonistas del mundo urbano de este período. Por este motivo, pretendemos presentar aquí un estado de la cuestión sobre la bibliografía, documentación y fuentes existentes en Córdoba que permitirían recomponer adecuadamente el mundo artesanal desde un punto de vista social, familiar y antropológico. En ello la Historia local de Córdoba, si bien cuenta con algunos estudios de importancia, todavía tiene un largo recorrido por delante para poder ofrecer una imagen de conjunto. Una breve pero necesaria recopilación actualizada podrá proporcionar herramientas para plantear algunas cuestiones que continúan sin ser muy conocidas para una época tan culturalmente compleja.

Dentro de la habitual actividad de una ciudad, resulta todavía hoy difícil caracterizar al amplio número de profesiones que se engloba bajo el término “artesano” (textil, metalúrgica, artística, maderera, constructora…). El “artesanado”, al estar compuesto por una miríada de grandes y pequeños oficios con sus ordenanzas y estratificaciones propias, a veces ha podido parecer un término tan genérico y poco homogéneo como contemporáneo para ser aplicado sin matices en la Edad Moderna. Principalmente esta distinción se ha basado habitualmente en los materiales de trabajo, la calidad socioeconómica de la clientela y el grado de creatividad y conocimientos necesarios para ejercer el oficio. Esta separación ya resultaba conflictiva dentro de la propia ideología estamental y su lógica de desigualdad y privilegio. A lo largo del período, se fue creando una auténtica lucha dialéctica sobre la superioridad de unos oficios o artes sobre otros, defendiendo la diferencia, en lo posible oficial, entre los trabajos “limpios y honrosos” y aquellos

“viles y mecánicos” para obtener ventajas legales, políticas y económicas. Como es sabido, esta tradición sólo desapareció a golpe de Real Cédula en 1783, intentando así terminar por vía legal con una mentalidad muy arraigada durante siglos en España[1].

En general, la historiografía sobre el artesanado hasta el momento ha estado muy concentrada en el aspecto artístico, técnico y económico, y cronológicamente en la Baja Edad Media y en el siglo XVIII (afortunadamente gracias a una cantidad de documentación mucho mayor). Ambas fueron coyunturas de gran expansión urbana y de mayor demanda de bienes y servicios que permitió, respectivamente, la aparición de nuevas entidades corporativas (gremios, cofradías y hermandades muy dominadas por un carácter asistencial y religioso); y reorganización interna de los gremios existentes en cuanto a reformular sus ordenanzas, registrar mejor sus contratos y de ejercer un mayor control sobre sus miembros. Podemos decir que ambas coyunturas alteraron en gran medida las bases preexistentes del mundo del trabajo[2].

Pero ¿qué tenemos entre ambos puntos de inflexión? El análisis resulta no menos atractivo en los siglos XVI y XVII. Los intentos de centralismo del naciente Estado absolutista a finales del XV contribuyeron a un cambio de tendencia en los gobiernos municipales castellanos, que sufrirán una fuerte transformación. En el proceso de eclosión de grupos intermedios durante este período, el dinamismo económico y sociopolítico en la ciudad de la Edad Moderna coloca a los artesanos en una posición ciertamente relevante, precisamente por las luchas políticas que debieron entablar para mantener algún tipo de poder. La aparición de una mayor burocracia pasó a estar cada vez más concentrada por una oligarquía urbana también cada vez más ennoblecida y elitista, que comenzó una progresiva restricción a la entrada de determinados oficios “mecánicos” en la administración de las ciudades.

---

[1] GUILLAMÓN ÁLVAREZ, J. *Reformismo en los límites del orden estamental.* Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 201 y ss.; HERZOG, T. “Vecindad y oficio en Castilla: la actividad económica y la exclusión política en el siglo XVIII”, en: FORTEA PÉREZ, J. I. *Furor e rabies. Violencia, conflicto y marginación en la Edad Moderna*. Santander, Universidad de Cantabria, 2002, pp. 239-252.

[2] En el siglo XVIII fue relevante la implantación de Reales Fábricas como modelo afín a las ideas ilustradas, que criticaban ferozmente las restricciones al capitalismo que eran el pilar ideológico del sistema gremial. VIDAL GALACHE, F. et. al. “Fuentes documentales para la historia de las Reales Fábricas”, en: *Testigos de la Historia.* Tomo II. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2009, pp. 69-94.

En este contexto de complejidad institucional y en plena eclosión del capitalismo moderno, las entidades corporativas medievales se vieron obligadas a reformarse para defenderse o desaparecer. Estas entidades, principalmente cofradías sin representación concejil, se fueron consolidando como plataforma de defensa de intereses puestos en común, comandadas por sectores advenedizos que intentaron, ya a finales de la Edad Media, dar el salto hacia un poder político que se les estaba cerrando[3].

Por tanto, la aparición de nuevas ordenanzas gremiales significó un paso más allá de las vinculaciones de tipo religioso asistencial, surgidas como parte del asociacionismo característico de la Baja Edad Media, de las que se encargaban cofradías y hospitales[4]. Se convirtieron en instrumentos en manos de sectores ambiciosos que deseaban conseguir mayor poder político a través de los cargos directivos de los nuevos gremios. Aparecieron pues como respuesta a la necesidad de verse representados ante el municipio para defender sus espacios de producción, regular sus relaciones socioeconómicas y, por qué no, para demandar unos privilegios propios que rebasaban el ámbito de lo estrictamente económico, como la exención de servicios militares. Así podríamos definir a grandes líneas el gremio que fue propio de la modernidad.

Ofrecieron mayor estabilidad, sí, y también un nivel de complejidad, jerarquía y especialización que hasta entonces no había conocido el gremio medieval. Las relaciones socioeconómicas que enlazaban a sus miembros se complicaron con nuevas vinculaciones de tipo personal, caritativo, religioso, moral, político; difíciles de distinguir e imposibles de entender por separado. La compartimentación de funciones de estas corporaciones, una religioso-asistencial y otra profesional, ha resultado en ocasiones muy imprecisa para la historiografía tradicional más generalista, hasta el punto de que ambos términos han sido utilizados de manera indistinta. Para Zofío Llorente, la dualidad que existe entre la cofradía medieval y la corporación profesional moderna radica principalmente

[3] MONSALVO ANTÓN, J. Mª. "Aproximación al estudio del poder gremial en la Edad Media castellana: un escenario de debilidad", *En la España medieval*, nº 25 (2002), 135-76; *Ibídem*. "Solidaridad de oficio y estructuras de poder en las ciudades castellanas de la Meseta durante la Baja Edad Media (reflexiones acerca del papel político del corporativismo artesanal)", en: *El trabajo en la historia: séptimas Jornadas de Estudios Históricos*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 39-90.

[4] Un ejemplo de este proceso fue presentado por GONZÁLEZ ARCE, J. D. "De la corporación al gremio. La cofradía de sastres, jubeteros y tundidores burgaleses en 1485", *Studia Historica. Historia Medieval*, nº 25 (2007), pp. 191-219.

en sus características jurídicas y en la estricta ideología de sus presupuestos políticos, que sólo fueron específicos de la Edad Moderna, lo que los hace mundos "diametralmente opuestos"[5]. Como corporaciones oficiales incluidas en el orden social, tenían funciones sociales y políticas de control casi policial en lo que afectara a la vida laboral y económica y al comportamiento en público de sus miembros.

Por tanto, a pesar de existir continuidad en haber constituido su primer esqueleto, no podemos identificar el gremio moderno con el gremio medieval ni mucho menos con la cofradía y las hermandades de oficio, lo que en absolute les resta importancia como una vía muy apropiada para reconstruir el grupo como ya hiciera Extremera Extremera con el mundo escribanos cordobeses[6].

En España ciudades como Madrid, Barcelona, Zaragoza, Málaga y otros núcleos tradicionalmente industrializados o comerciales como Valencia, Bilbao o Sevilla hace años que cuentan con estudios específicos sobre los sectores más económicos y corporativos[7]. En general los trabajos para este período tienden a analizarlos como universos corporativos completos, estableciendo comparaciones con los mismos oficios en otras ciudades, lo que por un lado tiene las ventajas de ofrecer el mismo análisis en distintos espacios, pero en ocasiones pueden pecar de estar poco observadas en su propio contexto urbano, lo que podría proporcionar resultados más fructíferos. En primer lugar porque, pese a esta heterogeneidad profesional, en ellos se desarrollan los mismos procesos y resulta imposible comprender las dinámicas internas del gremio si se obvian las coyunturas

[5] ZOFÍO LLORENTE, J. C. *Gremios y artesanos en Madrid, 1550-1650: la sociedad del trabajo en una ciudad cortesana preindustrial*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2005, p. 147 y ss. A este respecto, véase también GARCÍA TAPIA, N. *Técnica y poder en Castilla durante los siglos XVI y XVII*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1989.

[6] EXTREMERA EXTREMERA, M. A. "El Colegio-Cofradía de Escribanos Públicos de Córdoba en el siglo XVII (1600-1670). Estudio institucional y sociológico", *HID*, nº 35 (2008), pp. 191-227.

[7] LÓPEZ, V. et. al. (ed.) *El trabajo en la encrucijada. Artesanos urbanos en la Europa Moderna*. Madrid, Los libros de la Catarata, 1996; ALVAR EZQUERRA, A. *La economía en la España moderna*. Madrid, Istmo, 2006; YUN CASALILLA, B. *Sobre la transición al capitalismo en Castilla. Economía y sociedad en Tierra de Campos (1500-1830)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987; DÍEZ RODRÍGUEZ, F. *Viles y mecánicos. Trabajo y sociedad en la Valencia preindustrial*. Valencia, 1990; SAN VICENTE PINO, A. (edit). *Instrumentos para una historia social y económica del trabajo en Zaragoza durante los siglos XV a XVIII*. 2 Vols. Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1988; GARCÍA FERNÁNDEZ, E. "Las cofradías de oficios en el País Vasco durante la Edad Media (1530-1550)", *Studia historica. Historia medieval*, nº 15 (1997), pp. 11-40; NIETO SÁNCHEZ, J. A. *Artesanos y mercaderes: una historia social y económica de Madrid, 1450-1850*. Madrid, Fundamentos, 2006.

sociopolíticas propias de la ciudad, dado que unas y otras son parcelas indivisibles del mismo momento y lugar histórico que conformaron su realidad cotidiana[8].

Por otro lado, un estudio aislado apenas permite apreciar las relaciones entre las distintas corporaciones de un mismo ramo, tan amplios como por ejemplo el textil, es decir, los tejedores no pueden ser entendidos sin su trabajo día a día con tintoreros o hilanderas. Y por relaciones no solo deben entenderse las profesionales, ya que estaban íntimamente unidas con las relaciones personales, como veremos más Adelante. El papel tan activo que los artesanos tenían en la identidad urbana convertía en indiscutible su aparición, por ejemplo, en las fiestas laicas y religiosas en las que la ciudad hacía representación pública de sí misma[9].

Más allá de las instituciones oficiales, no resulta ocioso hacer hincapié una vez más en que la configuración artesanal constituye una red social por sí misma. Más que otras de este tipo, toma especial relevancia la cuestión de las clientelas, intereses, amistades y en especial los lazos sanguíneos y la familia como el verdadero eje que vertebraba todo lo social. La propia estructura del gremio fomentaba la amalgama total entre la familia y la actividad profesional hasta hacerlas parcelas indistinguibles y dependientes entre sí a través de los negocios. Estudios que parten en esta dirección desde la Historia de la Familia avalan desde hace tiempo la importancia de articular trabajo y familia para comprender adecuadamente ambos universos[10].

---

[8] ZOFÍO LLORENTE, J. C. *Las culturas del trabajo en Madrid, 1500-1650: familia, ocio y sociabilidad en el artesanado preindustrial*. Madrid, Universidad Complutense, 2002; COLLANTES DE TERÁN, A. "La vida cotidiana en el ámbito de las relaciones laborales artesanales", en: *Vida cotidiana en la España medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo (Palencia), 26-30 septiembre de 1994*. Centro de Estudios del Románico, Madrid, 1998, pp. 21-40.

[9] MATEOS ROYO, J. A. "Política pública y proteccionismo corporativo. Instituciones y gremios en Aragón (s. XVII)", *Studia Historica. Historia Moderna*, nº 37 (2015), pp. 235-268; VAL VALDIVIESO, Mª I. DEL. "La identidad urbana al final de la Edad Media", *Anales de historia medieval de la Europa atlántica: AMEA*, nº 1 (2006), pp. 5-28; RIBOT GARCÍA, L. A. et al. (edit.) *Trabajo y ocio en la época moderna*. Madrid, Actas, 2001; TOVAR MARTÍN, V. *Los cinco gremios mayores de Madrid: artífices de la "entrada pública en la capital de España de los reyes Don Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza, octubre de 1746"*. Madrid, Cámara Oficial de Comercio, 1980.

[10] TORRAS, J. "Gremios, familias y organización del trabajo. Las Cofradías de oficio en los siglos XVII y XVIII", en: CASTILLO ALONSO, S. (coord.) *El trabajo a través de la historia. Actas del II congreso de la Asociación de Historia Social.* Córdoba, UGT, 1996, pp. 171-180; CHACÓN JIMÉNEZ, F. et. al. *Espacios sociales, universos familiares. La familia en la historiografía española*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007; SEGURA GRAÍÑO, C. "Mujeres, trabajo y familia en las sociedades preindustriales", en: SANTO TOMÁS PÉREZ, M. et al. (edit). *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 229-48; VAL VALDIVIESO, Mª I. "Mujeres y espacio público: negociando con el poder en las ciudades de fines de la Edad Media", *Temas medievales*, nº 20 (2012), pp. 89-118.

Por otro lado, hacemos eco del creciente interés por la historia de las mujeres, que ha estimulado en los últimos años nuevos enfoques sobre diferentes aspectos sociales, entre ellos el trabajo, teniendo en cuenta que la ideología dominante en las sociedades del Antiguo Régimen –y aun tristemente después– excluyó a las mujeres de la esfera pública e intentó relegarlas al espacio privado, doméstico. Creer que, en una economía de subsistencia, las mujeres podían quedar al margen de la participación económica se encuentra ampliamente contestado[11], aunque todavía no podemos decir que tengamos una imagen general sobre el estatus laboral femenino, aunque recientemente se han presentado algunas interesantes propuestas metodológicas por prolíficas historiadoras de la mujer como Antonia Bel Bravo e Isabel del Val Valdivieso, entre otras[12].

Pasamos a hacer referencia en primer lugar de aquellos estudios publicados sobre el mundo artesanal cordobés, para pasar después a las fuentes documentales que permitirán ampliar los horizontes ya explorados.

ESTUDIOS PUBLICADOS

Los primeros estudios que encontramos referentes al artesanado en Córdoba nacieron de la recopilación sistemática de fuentes que tan en boga estuvo durante el auge del positivismo histórico del siglo XIX, en especial versadas sobre biografías de artistas ya encumbrados.

Para comprender la historiografía cordobesa tienen luz propia las figuras de Teodomiro y Rafael Ramírez de Arellano, padre e hijo, marqueses de la Fuensanta del Valle y miembros de la Real Academia de la Historia y de Bellas Letras y Nobles

[11] RIAL GARCÍA, S. M. "Una mirada a la evolución historiográfica de la historia de las mujeres", *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, nº 20 (2008), pp. 155-188; VAL VALDIVIESO, Mª I. "A modo de introducción. La Historia de las mujeres en los albores del siglo XXI", en: SANTO TOMÁS PÉREZ, M. et al. (edit). *La historia de las mujeres…* op. cit, pp. 11-27.

[12] BEL BRAVO, Mª A. "Familia y género en la Edad Moderna: pautas para su estudio", *Memoria y civilización: Anuario de Historia*, nº 9 (2006), pp.13-49; *Ibídem*. *Mujer y cambio social en la Edad Moderna*. Madrid, Encuentro, 2009; BRAVO LOZANO, J. "Fuentes para el estudio del trabajo femenino en la edad moderna: El caso de Madrid a fines del siglo XVII", en: *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX: VI Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer.* Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1996, pp. 143-162; PÉREZ DE CELOSÍA RODRÍGUEZ, I. "La documentación inquisitorial como fuente del "status" laboral femenino", en: *Actas de las VI Jornadas de Investigacion Interdisciplinaria: El trabajo de las mujeres, ss. XVI-XX*. Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1987, pp. 32-79; VICENTE VALENTÍN, M. "La documentación gremial. El trabajo de las mujeres en la modernidad", en: *Nuevas preguntas, nuevas miradas: fuentes y documentación para la historia de las mujeres (siglos XIII-XVIII)*. Universidad de Granada, Granada, 1992, pp. 25-46.

Artes de Córdoba (de la que el padre se contó entre los fundadores). Los diccionarios, guías y compendios documentales que publicaron siguen siendo de consulta obligada para el estudio sobre la evolución artística y cultural de nuestra ciudad desde la Edad Media, entre los que destacan el *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba,* los *Paseos por Córdoba* y el tomo 107 de la imprescindible *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*[13]. Junto a ellos destaca también en el XIX Luis María Ramírez de las Casas Deza, maestro de Rafael Ramírez de Arellano y también miembro de una importante familia de historiadores. Bajo el seudónimo de Gaspar Matute i Luquin, publicó varias compilaciones sobre la provincia y su obispado y el primero publicado sobre la Inquisición[14]. Ya en los años 80 del siglo XX, siguen siendo algunos de los manuales indispensables sobre la ciudad en la Edad Moderna la publicación de Bartolomé Yun y los grandes clásicos de Ramírez de las Casas y de Fortea Pérez, ya que estuvieron basados casi en exclusiva en fuentes de archivo[15].

Dentro de las actividades artesanales, será preciso aislar aquellas que estuvieran más extendidas, saber cómo se organizaban en el gremio y en la cofradía y determinar su peso demográfico específico para saber hasta qué punto la actividad artesanal estaba diversificada, y era por tanto relevante y lograba cubrir su demanda, tratando de establecer las consecuencias para la ciudad en lo político

---

[13] RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, R. *Guía artística de Córdoba: o sea indicación de los principales monumentos y objetos de arte que el curioso o aficionado debe visitar en esta ciudad*. Ed. facs. Mairena del Aljarafe, Extramuros, 2008 [1ª ed.: 1896]; *Ibídem*. *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Edición de José Valverde Madrid. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1983 [1ª ed.: 1912]; *Ibídem*. "Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba", "Estudio sobre la historia de la orfebrería en Córdoba" y "Documentos relativos a la Hermandad de Plateros de Córdoba, copiados del archivo", en: *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*. Tomo CVII. Madrid, imp. Marqués de la Fuensanta del Valle, 1893; de su padre Teodomiro se destacan: RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ DE SALAMANCA, T. *Historia de la Industria Cordobesa*, s. f.; y *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Ed. facs. 3 vols. Valladolid, Ed. MAXTOR, 2003 [1ª ed.: 1873].

[14] RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L. Mª. *Despojo, infamia y hoguera. Colección de autos generals i particulares de Fé celebrados por el Tribunal de la Inquisición de Córdoba*. Madrid, imp. de Santaló, 1836; *Ibídem, Indicador cordobés: o sea manual histórico-topográfico de la ciudad de Córdoba*. Valladolid, Maxtor, 2011 [1ª ed.: 1856]; *Ibídem*. *Corografía histórico estadística de la provincia y obispado de Córdoba*. Córdoba, Imp. de Noguer y Manté, 1840; *Ibídem*. *Anales de la ciudad de Córdoba: 1236-1850*. Córdoba, Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 1948.

[15] YUN CASALILLA, B. *Crisis de subsistencias y conflictividad social en Córdoba a principios del siglo XVI: una ciudad andaluza en los comienzos de la modernidad*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1980; FORTEA PÉREZ, J. I., *Córdoba en el siglo XVI: las bases demográficas y económicas de una expansión urbana. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1981.* Para la época inmediatamente anterior, véase: ESCOBAR CAMACHO, J. M. *La vida urbana cordobesa: El Potro y su entorno en la Baja Edad Media*. Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1985; RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L. Mª. *Anales de la ciudad de Córdoba…* op. cit.

y lo económico. Por ello, no es casualidad que las profesiones más estudiadas desde el punto de vista histórico sean también las más destacadas de la tradición artesanal local o regional, por su relevancia económica, visibilidad social o disponibilidad documental.

Definir un gremio de estas características en Córdoba, es definir el arte de la platería en dicha ciudad. Si la platería es una de las ramas artísticas en general menos conocidas, el caso de Córdoba supone una excepción en el panorama español, si bien se cumple la tendencia de un mayor número de publicaciones descriptivas de piezas y de grandes biografías que sobre el conocimiento de los artífices y su estatus socioprofesional. El trabajo de los plateros, que constituían una verdadera pequeña élite durante la época del Barroco, ha sido presentado en la obra de José de la Torre y del Cerro, publicadas por su yerno Dionisio Ortiz Juárez, quien también llevó a cabo una ingente tarea de compilación documental de la que los historiadores locales somos hoy eternos deudores. De este último destacamos el *Punzones de la Platería Cordobesa,* considerada fundamental para la identificación de la labor realizada por los artifices cordobeses entre los siglos XVI y XX[16]. Ya en el siglo XXI han visto luz obras de Valverde Fernández, Josefa Leva Cuevas y Teresa Dábrio González que se centran en los orígenes y funcionamiento del gremio de plateros[17]. Por su parte, la publicación anual *Estudios de platería: San Eloy*, vinculada a la Universidad de Murcia, suele incluir artículos históricos muy variados centrados en la producción y los gremios de plateros en España.

El trabajo en cuero de cordobanes y guadamecíes ha sido el otro oficio históricamente destacado en la ciudad de Córdoba. Pese a su relevancia artística y

[16] TORRE Y DEL CERRO, J. Mª DE LA et al. *Registro documental de plateros cordobeses. Textos para la Historia de Córdoba*, Tomo 8. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1983; ORTIZ JUÁREZ, D. *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980; *Ibídem,* "Catálogo del archivo histórico del gremio de plateros de Córdoba", *Boletín de la Real Academia de Córdoba.* En-Dic., nº 101 (1980), pp. 127-85; *Ibídem*. "El libro registro de Hermanos y actas de visitas de la Congregación de San Eloy", *Boletín de la Real Academia de Córdoba.* En-Dic., nº 93 (1973), pp. 71-116; *Ibídem*. "Libro segundo de aprobaciones e incorporaciones de artífices plateros de esta ciudad de Córdoba : año de 1784". *Boletín de la Real Academia de Córdoba.* En-Dic., nº 95 (1975), pp. 171-202; Cfr. MERINO CASTEJÓN, M. "Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 26 (1930), pp. 57-86.

[17] VALVERDE FERNÁNDEZ, F. *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Tomo 12. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001; DABRIO GONZÁLEZ, Mª T. "La organización gremial de los plateros cordobeses del siglo XVI", en: *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 143-160; LEVA CUEVAS, J. "Una élite en el mundo artesanal de la Córdoba de los siglos XV y XVI: plateros, joyeros y esmaltadores", *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 16 (2006), pp. 99-115.

tradicional, apenas la reciente tesis doctoral de Teresa Alors –de 2012 –arroja información sobre el gremio de los guadamecileros en los siglos XV y XVII. Se trata de un trabajo exhaustivo y minuciosamente documentado, centrado en la producción y técnicas y en la formación y organización institucional del gremio. Dado que no es su intención, no aborda en profundidad los factores que la rodean, como los familiares y sociales, siendo sin embargo desde su publicación un referente para el estudio de esta industria señera de la ciudad[18]. En cuanto a otros oficios, aún hay importantes sectores artesanales de los que apenas encontramos unos pocos artículos sueltos, menos aún sobre su realidad socioeconómica en el pasado es muy desconocida para la historiografía local. De algunas profesiones artesanales, si bien minoritarias, tenemos noticia de que debieron ser relevantes durante la Edad Moderna, como la seda[19], los paños[20], la cera[21] y la industria de las agujas, de la que sólo hay escasísimas referencias a la importancia que tuvieron en el pasado entre las industrias cordobesas[22]. Otros gremios que debieron ser importantes y de los que no nos constan obras monográficas podrían ser los arquitectos o escultores.En cuanto al gremio de pintores, por su parte, alcanzaría mayor relevancia justamente en este período de estudio de la mano de los maestros Juan de Mesa y Antonio del Castillo[23].

Sobre los estudios de la familia y de la mujer en Córdoba, a día de hoy es un tema poco explotado para la época que nos concierne. Apenas conocemos unos

---

[18] ALORS BERSABÉ, Mª T. "La producción y comercialización del guadamecí en Córdoba durante el siglo XVI", *Ámbitos: revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades,* nº 25 (2011), pp. 87-96. Ampliado en su tesis doctoral: *El gremio cordobés de guadamecileros y su producción durante los siglos XV y XVII*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2012.

[19] TORRE Y DEL CERRO, J. Mª DE LA et al. "La industria de la seda en Córdoba", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 27 (abr.-jun., 1930), pp. 167-172; Cit. FORTEA PÉREZ, J. I. *Córdoba en el siglo XVI…* op.cit., pp. 223 y 289 y ss.

[20] BUSTOS HERNÁNDEZ, A. *La industria pañera cordobesa en los siglos XV y XVI*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1996; MORENO MORENO, A. "Documentos medievales del oficio de tejedores de Córdoba", en: *Estudios en homenaje al profesor Emilio Cabrera*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015, pp. 367-76; LEVA CUEVAS, J. "El vestido y las leyes suntuarias como configuradoras de la industria textil. La collación de Santa María en la Córdoba Bajomedieval", *Ámbitos: revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades,* nº 9 (2003), pp. 11-20.

[21] CÓRDOBA DE LA LLAVE, R. "La candelería, un oficio medieval: apicultura y trabajo de la cera en la Córdoba del siglo XV", en: *Congreso de jóvenes historiadores y geógrafos: Actas.* Tomo 1. Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 777-790.

[22] FORTEA PÉREZ, J. I. *Córdoba en el siglo XVI…*op. cit., p. 248.

[23] RAMÍREZ DE ARELLANO, R. "Ordenanza de pintores, existentes en el Archivo Municipal de Córdoba", *Boletín de la Real Academia de Córdoba,* nº 9 (1915), pp. 29-46; TORRE Y DEL CERRO, J. Mª DE LA et al. (edit.), *Registro documental de pintores cordobeses*. *Textos para la historia de Córdoba*, Tomo 10. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1988; VALVERDE MADRID, J. *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1974.

pocos estudios específicos del siglo XV, publicados por el profesor Ricardo Córdoba de la Llave y este mismo año por Inmaculada Herencia Lavirgen. Para iniciarnos en el siglo XVI, reseñamos una vez más a Josefa Leva Cuevas[24]. Sería sin duda de gran interés, a partir de los estudios realizados en otras ciudades, conocer qué oficios desempeñaban las mujeres cordobesas, a través de las relaciones de lo masculino con lo femenino en el seno del oficio y del gremio, qué recursos utilizaban para recibir una contraprestación económica, ya fuera familiar o por cuenta propia –en especial en sectores como el textil–, y cómo ello contribuía al sostenimiento familiar.

Como hemos visto, si bien encontramos estudios del mundo del trabajo en buena cantidad y que apuntan a una considerable diversificación de actividades urbanas, la bibliografía cordobesa ha estado muy desasistida sobre su estructuración socioprofesional y suelen estar centrados principalmente en Baja Edad Media y en los procesos de eclosión de los gremios modernos. Hay motivos, sin embargo, para ser optimistas en que podremos conocer más y mejor las cuestiones corporativas en la Córdoba Moderna, gracias a algunos autores recientes que están recuperando este campo de investigación. Entre ellos, ya hemos mencionado a Teresa Alors Bersabé y a Josefa Leva Cuevas, así como a Teresa Dábrio González.

FUENTES DOCUMENTALES

Como ya se ha mencionado, el rastreo de un grupo humano que queda definido por su profesión implica dificultades cuando se emprende la tarea de reconstruir la población activa o su estructura socio-profesional. No pretendemos ahondar en las fuentes genéricas que existen para el análisis de la economía cordobesa durante el Antiguo Régimen, ya que para ello han quedado presentados varios manuales de consulta en el apartado anterior. Principalmente señalaremos a

---

[24] CÓRDOBA DE LA LLAVE, R. "El papel de la mujer en la actividad artesanal cordobesa a fines del siglo XV", en: SEGURA GRAÍÑO, C. et. al. (edit.) *El trabajo de las mujeres en la Edad Media hispana. V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*. Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1988, pp. 235-54; LEVA CUEVAS, J. "El trabajo de la mujer en Córdoba en los siglos XV y XVI", *Ámbitos: revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades,* nº 5-6 (2001), pp. 25-30; HERENCIA LAVIRGEN, I. "Las mujeres de Córdoba en el siglo XV: matrimonio y trabajo", *Anahgramas*, nº 2 (2016), pp. 152-187.

continuación el material de trabajo disponible en los archivos, que permitirían al investigador curioso reconstruir grupos artesanales y gremiales. Esto nos llevará a una búsqueda exhaustiva de datos concretos en varios fondos documentales de distinto tipo y localización, donde intentaremos ponderar la importancia de la representatividad de los datos sobre su exactitud.

En primer lugar, las fuentes más importantes por cantidad y por contenido no son otras que las notariales, que se encuentran en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Esta parada resulta obligada para identificar y configurar el grupo por la enorme variedad y riqueza de los protocolos notariales en información personal, económica y también sobre las redes de clientelas[25]. Entre esta documentación, que se conserva de forma sistemática desde 1440, encontraremos principalmente contratos de aprendizaje y de obra, poderes notariales, licencias de apertura de negocio, cartas de examen de acceso a la maestría de oficios y cartas de obligación (donde pueden rastrearse las redes sociales al señalar a los fiadores, ya que era precisa gran confianza personal y cierta seguridad económica). También podremos centrarnos de forma complementaria en testamentos, que combinados con inventarios posmortem y orfanológicos –siempre y cuando que se encuentren–, pueden facilitar obtener valiosa información personal y social sobre la familia, los deudos y albaceas, la trayectoria profesional, mandas pías relacionadas con cofradías, la repartición del patrimonio entre los hijos…

Los libros pueden contarse por cientos y los protocolos por miles, y lo negativo de estos documentos es que no se encuentran ordenados tipológicamente, sino cronológicamente, lo que obliga, si no existe un índice previo, a buscar de forma muy concreta. En el seno de este Archivo encontramos depositado un fondo especial que nos puede facilitar enormemente esta ardua tarea. El fondo de Don José de la Torre y del Cerro, descrito como "Cordobeses que no se fueron a América. Inventario topográfico", se trata de un inventario manuscrito por el incansable archivero de fichas biográficas ordenadas en apartados por oficios, principalmente compuesto por protocolos notariales, algunos padrones y ordenanzas del Archivo Histórico Municipal, referencias bibliográficas a Ramírez de Arellano y fuentes parroquiales,

[25] FLÓREZ DE QUIÑONES, V. "El Archivo de Protocolos de Córdoba. Notas, índices y documentos", *Anales de la Academia Matritense del Notariado*, nº IV (1948), pp. 695-904; FORTEA PÉREZ. *Córdoba en el siglo XVI…*op. cit., p. 225 y ss. y 246-248.

desde finales del siglo XV a principios del XIX. Los oficios reunidos por don José son guadamecileros, pintores, escultores, canteros y arquitectos, plateros y esmaltadores, campaneros, organeros, comediantes y músicos, además de otros apartados sobre monumentos, otro llamado "cordobeses varios" y otro "familia de Miguel de Cervantes". En ellos puede haber información suficiente para extraer biografías y trayectorias profesionales que permitirán un mayor conocimiento de la realidad socioprofesional de Córdoba.

Más allá de lo notarial, quizá las siguientes en orden de importancia sean las fuentes institucionales referentes a la actividad de los gremios. Dentro del Archivo Histórico Municipal de Córdoba tenemos la sección referente a *Oficios y gremios,* que contiene ordenanzas, cartas de examen de maestros*,* autos y expedients de un buen número de oficios desde el siglo XV hata el siglo XX.

En este Archivo también encontraremos los padrones municipales que fueron realizados en 1509, 1596, 1606 y 1620, los cuales ofrecen datos muy interesantes sobre la posición y ocupación de las familias –aunque generalmente sólo aparecerá el vecino como unidad de medida de una familia completa. Por ejemplo no nos dará detalles sobre la ocupación de las mujeres o la existencia de aprendices que vivieran en casa de su maestro. De todos modos, pueden permitir recomponer en buena medida el callejero socioprofesional cordobés, ya sean por sus domicilios o sus tiendas (lo que coincide en muchos casos).

Sin duda, los plateros también destacarán en este aspecto por contar incluso con su propio fondo, con el nombre *Archivo del Gremio de San Eloy o Colegio de Plateros de Córdoba,* que recoge documentación a partir del último cuarto del siglo XVI. El fondo, que ha sido bastante trabajado en obras mencionadas anteriormente, incluye documentación riquísima para nuestro interés: los llamados "Libros de recibimiento de discípulos" con los registros y certificaciones de aprendices y oficiales desde 1575 hasta 1840, un "Libro de aprobaciones" del examen, y un "Libro de cabildo" con las sesiones desde 1591 hasta 1786. En este último se registró principalmente la elección del hermano mayor y otros cargos, aunque también encontramos información sobre patrimonio y el hospital de la primigenia cofradía de plateros, del que se conservan las escrituras de fundación y propiedad, de 1653. Esta documentación fue también indexada y ordenada por don José de la Torre. También, aunque en fecha más tardía, se encuentran en este fondo los expedientes

de limpieza de sangre que el gremio implantó desde 1729, que debemos entender como parte de su necesidad por remarcar públicamente su prestigio corporativo, más que por demostrar una inútil ascendencia cristiano-vieja en pleno siglo de la Ilustración.

Lo propio puede hacerse también con la documentación de la Cofradía de la Caridad de Córdoba, a la que accedían artesanos de muy diversos oficios, que se halla en el Archivo Histórico de la Diputación y de la que reseñamos el reciente trabajo de Criado Vega[26]. Otra cofradía todavía muy poco estudiada podría ser de la de Nuestra Señora de las Nieves, que se hallaba en la parroquia de San Andrés y estaba compuesta por tejedores. A la espera de una revisión para la época moderna, hasta la fecha apenas contamos sobre ella con un breve artículo para el período medieval publicado por Ana Moreno, ya citado[27].

Por otro lado, puede resultar muy interesante utilizar las fuentes inquisitoriales, si bien estas se hallan en los Archivos Nacionales. A pesar de no ser empleadas habitualmente en estos estudios de historia local o del trabajo, la información que pueden arrojar en ambos campos no es menor. Nuestra ciudad fue sede de Tribunal del Santo Oficio, con lo cual el control sobre sus habitantes y la documentación que nos ha llegado sobre aquellos que se relacionaron con él de un modo u otro a lo largo de su longeva existencia (1482-1834) lo convierte en una fuente especialmente abundante y rica.

Principalmente destacamos las solicitudes al cargo de familiar del Santo Oficio y listas de procesados en los autos de fe, que nos ha legado para algunos casos interesantísimos expedientes de limpieza de sangre: información genealógica, patrimonial a partir de las confiscaciones, de redes a través de la presentación de testigos... En buena medida, ya se encuentran sistematizados en las publicaciones de colecciones documentales clásicas como las de Ramírez de las Casas y Martínez Bara y Gracia Boix[28]. Concretamente en los *Autos de fe y causas de la Inquisición de*

---

[26] CRIADO VEGA, T. *Poder y actividad asistencial en la Castilla Bajomedieval y Moderna: la cofradía cordobesa de La Caridad*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2014.
[27] Ver nota 20.
[28] MARTÍNEZ BARA, J. A. *Catálogo de informaciones genealógicas de la Inquisición de Córdoba conservadas en el Archivo Histórico Nacional*. Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1970; GRACIA BOIX, R. *Autos de fe y causas de la Inquisición de Córdoba*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1982; *Ibídem*. *Colección de documentos para la Historia de la Inquisición en Córdoba.* Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1983; RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. Mª. *Despojo, infamia y hoguera…*op.cit.

Córdoba encontramos unos estupendos índices de personas, lugares y entre las materias varias aparecen las profesiones. Estas obras ofrecen de forma muy completa listas onomásticas que incluyen filiación, procedencia, oficio y delito o pena; por lo que resultan muy útiles a la hora de componer informaciones genealógicas y sobre las redes clientelares.

Otra fuente que puede ser empleada, más de forma secundaria, son las de tipo eclesiástico, concretamente los libros del pago de diezmos y los expedientes matrimoniales, que se hallan sobre todo en los archivos parroquiales y en el Archivo General del Obispado. Como resultado de un ambicioso proyecto de digitalización y conservación documental en este archivo se ha creado en los últimos años un catálogo con todos los libros sacramentales de las parroquias de la ciudad, los cuales se han digitalizado página a página –con intención de extender el proyecto al resto de pueblos del Obispado–, y se encuentran a disposición del público. Esta documentación, dada su gran amplitud, será utilizada en general de modo complementario para búsquedas de personajes o fechas específicas.

***

En suma, las fuentes y publicaciones presentadas, reunidas y contrastadas entre sí, pueden responder ampliamente a las necesidades de los estudios del artesanado. La disponibilidad de todas ellas, sitas en archivos que se encuentran en Córdoba y en centros de titularidad pública (excepción hecha del apartado de Inquisición y de los archivos eclesiásticos, que aunque abiertos al público pueden resultar algo más restrictivos en sus horarios), es abundante y permitirá, al menos en este punto, un acceso fácil a la documentación.

Hay que declarar con franqueza que la gran variedad documental que es necesaria para conocer este pequeño universo urbano pone a prueba al investigador, además de la dispersión de los mencionados datos dentro de los archivos, que se presentan como los posibles contratiempos para el historiador del mundo del trabajo. Un necesario trabajo de cruzamiento de datos podrá permitir crear una imagen prosopográfica más nítida y amplia de cómo fue en la Córdoba del Barroco el mundo artesanal como corporación (profesional y asistencial), como

familia y como ente social que vertebraba la vida económica y urbana de la Córdoba moderna.

En suma, contamos con buenos estudios de base que se han acercado a conocer el fenómeno del artesanado, si bien gran parte de ellos en el período bajomedieval y centrados en determinadas profesiones. Por la diversa selección de fuentes documentales y publicadas y los estudios monográficos y generales presentados, tenemos una fundada expectativa de que permitirán abrir y explorar horizontes de estudio sobre la evolución social y económica el mundo del trabajo en nuestra ciudad que continúan siendo bastante desconocidas.

MARÍA DE ZÚÑIGA Y AVELLANEDA, VI CONDESA DE MIRANDA. LINAJE, PROMOCIÓN ARTÍSTICA Y DEVOCIÓN EN LOS UMBRALES DEL BARROCO

María José Zaparaín Yáñez
Universidad de Burgos
y
Juan Escorial Esgueva
Universidad de Salamanca

RESUMEN: A lo largo del siglo XVI, los condes de Miranda promovieron singulares actuaciones que terminaron configurando la imagen de tan importante linaje. En la transición al Seiscientos, la heredera del título, María de Zúñiga, tomando como referencia el protagonismo de algunas de sus antepasadas, no vivió ajena a esos proyectos. Junto con su esposo, Juan de Zúñiga, puso de relieve su exquisita sensibilidad en la conclusión de aquellos conjuntos que, bajo el principio del decoro, quedaban actualizados según los nuevos gustos. Pero todo ello se vio condicionado por sus convicciones religiosas en las que se conjugaba su proximidad a los presupuestos de la mística teresiana de retiro del mundo, con los planteamientos activos de los jesuitas, plasmándose en nuevas fundaciones y en las características de sus colecciones.
PALABRAS CLAVE: Zúñiga, Linaje, Promoción, Devoción, Barroco.

ABSTRACT: Throughout the sixteenth century, the counts of Miranda promoted the execution of many projects that ended setting the image of this important lineage. In the transition to Six hundred, the heir to the title, María de Zúñiga, taking as a reference to the role of some of her predecessors, did not live oblivious to those projects. Together with her husband, Juan de Zúñiga, she highlighted her exquisite sensitivity when concluding those works that, under the principle of decorum, were updated to suit new tastes. But all this was conditioned by their religious convictions in which the strictness of the Teresian mysticism rules to retreatment from the world, with the active approaches of the Jesuits, resulting in new foundations and the characteristics of her collections.
KEYWORDS: Zúñiga, Lineage, Promotion, Devotion, Baroque.

La VI condesa de Miranda constituye un elocuente testimonio del importante papel desempeñado por las nobles castellanas en la promoción artística de la Edad Moderna como se ha puesto de manifiesto en las investigaciones de los últimos años[1]. Progresivamente, se ha ido desvelando su relevancia hasta hace poco oculta bajo el protagonismo desempeñado por sus respectivos padres, maridos o hijos[2]. Estas damas aunaron su conciencia sobre los deberes del linaje y su plasmación en el arte con una fuerte dimensión piadosa, dejando una honda huella en su entorno. Además, coincidieron en potenciar su protagonismo en ausencia de sus esposos, bien por el cumplimiento de sus múltiples cargos o por su propia muerte. En el último caso, su actividad contradijo el tradicional rol otorgado a las viudas, que debían apartarse del mundo y dejar paso a los hijos. Por el contrario, representan un modelo muy distinto e igualmente válido[3], hoy interpretado como ejemplo de la libertad de acción que el fallecimiento del cónyuge les podía ofrecer[4].

Todo ello tendrá cumplida expresión en la biografía y actividad de María de Zúñiga, que encontró su referente inmediato en varias de sus antepasadas, como su bisabuela María Enríquez de Cárdenas, III condesa de Miranda, quien alentó importantes empresas artísticas en el centro de sus estados, la villa burgalesa de Peñaranda de Duero[5]. La vida, gustos e intereses de nuestra protagonista reflejan el tránsito hacia el Barroco, dentro de un paisaje complejo y poliédrico sobre las obligaciones familiares, el potencial de las propuestas visuales y el ideal de

---

[1] Sirvan como muestra: ARANDA BERNAL, A. "La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna", *Goya. Revista de arte*, vol. 301-302 (2005), pp. 229-240. BEL BRAVO, Mª A. *Mujer y cambio social en la Edad Moderna.* Madrid, Encuentro, 2009. LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, Mª V. "Los estudios históricos sobre las mujeres en la Edad Moderna: estado de la cuestión", *Revista de historiografía*, nº 22, 1 (2015), pp. 147-181. OLMEDO SÁNCHEZ, Y. V. "El mecenazgo arquitectónico femenino en la Edad Moderna", *Arquitectura y mujeres en la historia.* Madrid, Síntesis, 2015, pp. 243-272. URQUÍZAR HERRERA, A. "Espacios sociales femeninos y promociones artísticas en la Edad Moderna", en: *Imágenes del poder en la Edad Moderna.* Madrid, UNED, 2015, pp. 217-235.

[2] PEREDA ESPESO, F. "Mencía de Mendoza, mujer del I condestable de Castilla. El significado del patronazgo femenino en la Castilla de siglo XV", en: *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII).* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 9-119.

[3] MARTÍN RODRÍGUEZ, J. L. *Isabel la Católica. Sus hijas y las damas de su corte, modelos de doncellas, casadas y viudas en el Carro de las Donas (1542)*. Ávila, Institución Gran Duque de Ávila, 2011, pp. 164-180.

[4] TORREMOCHA HERNÁNDEZ, M. *La mujer imaginada. Visión literaria de la mujer castellana del Barroco.* Badajoz, Abecedario, 2010, pp. 201-202.

[5] ZAPARAÍN YÁÑEZ, Mª J. "Con otros ojos. La promoción nobiliar femenina en la Ribera burgalesa del Duero. Siglos XVI y XVII", *Biblioteca. Estudio e investigación*, nº 28 (2013), pp. 261-298.

espiritualidad, no exento, todo ello, de valores contrapuestos armonizados bajo el ideal del decoro.

UNA VIDA MARCADA POR LAS OBLIGACIONES DEL LINAJE

Por lo tanto, María de Zúñiga se presenta como heredera de una noble estirpe en la que las mujeres habían utilizado, con especial éxito, la expresión artística en la configuración de la imagen del linaje. (Fig. 1 y 2) Fue la primogénita de los V condes de Miranda, Pedro de Zúñiga y Juana Pacheco, quienes, en diciembre de 1554, establecían sus capitulaciones matrimoniales[6]. Doña María se vio influenciada, sobre todo, por la figura materna cuyas decisiones condicionarían su trayectoria, En efecto, doña Juana parece que fue consciente de su difícil situación familiar, con un esposo atenazado por graves problemas económicos y dos hijas de corta edad, incluida la heredera, lo cual abocaba a que los títulos fuesen absorbidos por la casa nobiliar de un futuro esposo.

La solución la encontró en el hermano de don Pedro, Juan de Zúñiga y Cárdenas, experimentado militar en la campaña de Granada, quien todavía permanecía soltero. (Fig. 3) A pesar de la diferencia de años que separaba a los contrayentes, el enlace se concertó, llevando a don Juan a cambiar sus apellidos por los de Zúñiga y Avellaneda. En octubre de 1573 ya habían contraído matrimonio y doña María, con licencia del marido, cedía a su madre 8.000 ducados de oro, agradeciéndole que, *"…con la bendición de Dios y la suya me casó y puso en el estado en qual estoy al presente…"*[7].

Este enlace de conveniencia, que permitía salvar los títulos, minimizaría, además, el impacto del fallecimiento de don Pedro en 1574 pues, ante la multitud de sus deudas, *"…no ubo quien quisiese aceptar sus bienes y herencia"*, obligando a sus hijas a repudiar el testamento y a renunciar a la realización del correspondiente inventario[8]. La nueva condesa de Miranda pronto fue asumiendo la importancia del lenguaje visual y de la cultura de los símbolos en la perpetuación del linaje y en la

[6] Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza. Frías, c. 676, d. 7-19.
[7] Archivo Histórico Provincial de Burgos (en adelante AHPBu). Prot. 5254, fols. 458-461.
[8] Archivo Municipal de Aranda de Duero. caja 20, leg. 2, fols. 128-129.

creación de fuertes vínculos conceptuales que sobrepasaban las barreras del tiempo y de las generaciones.

Un momento decisivo en esta formación tuvo lugar, en 1579, en el Monasterio de Nuestra Señora de La Vid, muy próximo a Peñaranda de Duero, de cuya capilla mayor eran patronos. Culminaba, entonces, una larga génesis constructiva iniciada por Francisco de Zúñiga, III conde de Miranda, y su hermano Íñigo López de Mendoza, quienes habían promovido las obras a cambio de poder ser enterrados en ella[9]. De ahí que fuese preciso, no solo instalar el Santísimo Sacramento en el nuevo altar, sino cumplir el deseo de los fundadores, trasladando sus restos desde el Convento de La Aguilera, donde habían sido inhumados de forma provisional[10]. La fecha elegida para ello no fue casual, pues se fijó el día de Todos los Santos, en presencia de importantes dignidades eclesiásticas, los nuevos condes de Miranda, la condesa doña Juana y *"…todos los criados viejos y alcaldes de la tierra del conde…"*[11], pues también quienes les servían o dependían de ellos en su señorío integraban, en un sentido muy amplio, la idea del linaje. Las crónicas describieron la ceremonia como *"…un acto de mucha devoción y asimismo de mucha magestad…"*, la cual giró en torno a *"…un túmulo que se hizo mui sumptuoso en mitad de la iglesia…"*[12].

Quedaba expreso, así, el modelo a seguir por don Juan y doña María quienes encontraron un magnífico referente en la figura del III conde de Miranda, hombre de confianza de Carlos I e importante promotor artístico. Se reivindicaba, por tanto, el protagonismo del linaje y la necesidad de recuperar la gloria de sus antepasados tras varias décadas oscurecida por miembros de la familia que no habían estado a la altura de las expectativas creadas. Y los VI condes no las defraudaron.

En efecto, don Juan desempeñó importantes cargos en el aparato político de los Austrias como miembro del Consejo de Estado y de Guerra, virrey y capitán general de Cataluña, virrey de Nápoles, presidente del Consejo de Italia y presidente del Consejo de Castilla[13]. Esta larga trayectoria personal permitió al matrimonio aproximarse a otros contextos ajenos a las tierras castellanas, conociendo las

---

[9] ALONSO RUIZ, B. "De la capilla gótica a la renacentista: Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* nº 15 (2003), pp. 45-57.
[10] Archivo del Monasterio de La Vid (en adelante AMV). Cod. 2, fols. 314 y ss.
[11] AMV. Cod. 20, fols.114v.
[12] *Ibídem*, fol. 115.
[13] GÓMEZ RIVERO, R. "Lerma y el control de cargos", *Anuario de Historia del Derecho Español*, nº 73, (2003), p. 195.

corrientes estéticas más avanzadas, que quisieron compartir con sus distintas promociones.

Así sucede con el amueblamiento de la capilla mayor de La Vid para la que enviaron desde Nápoles las piezas del retablo destinado a presidir este ámbito y en el cual se incluirían cinco magníficos lienzos[14]. (Fig. 4) Estas pinturas de temática mariana, realizadas por algunos de los más importantes pintores napolitanos del momento[15], cobran especial significado al enmarcar la bella escultura gótica de la titular del monasterio. Todas ellas parecen estar datadas al final del virreinato de don Juan. Así, la *Presentación*, efectuada por Giovanni Battista Cavagna, se fecha en 1591 y, un año más tarde, Fabrizio Santafede pinta la escena de la *Anunciación*. Su correspondencia de tamaño parece indicar que, desde el primer momento, fueron destinadas a este espacio, dotándolo de una intensa riqueza cromática que contrasta con la sobriedad de las formas del conjunto arquitectónico levantado por sus antepasados. Así mismo, el monasterio premonstratense se benefició de otras importantes donaciones como un excelente apostolado de origen napolitano que hoy preside la sacristía del templo[16].

La misma procedencia tiene el lienzo regalado a la capilla del Hospital de la Piedad en la vecina localidad de Peñaranda de Duero. Esta obra fue encargada, en 1592, a los pintores Wensel Cobergher y Fabrizio Santafede[17], y ya se encontraba instalada en ella en 1609[18], donde aún permanece. Se trata de una obra dedicada a la Virgen de la Expectación de compleja iconografía y singular tratamiento del color. (Fig. 5)

De este modo, don Juan y doña María asumían las viejas preocupaciones de la casa de Miranda, actualizando los antiguos patronatos y dotándolos de una impronta personal que no olvidaba el legado y la memoria de quienes los habían precedido. Pero ese papel no solamente quedaba ejemplificado en sus distintas promociones, sino también en la forma en la que eran valorados por sus contemporáneos. En este sentido, don Juan llegó a ser uno de los hombres más

[14] ZAPARAÍN YÁÑEZ, Mª J. "Con otros ojos…", op. cit., pp. 292-293.
[15] LEONE DE CASTRIS, P. "Artisti spagnoli e artista fiamminghi nella Napoli dei viceré (1550-1600)" en: ANTONELLI, A. (coord.). *Cerimoniale del viceregno spagnolo di Napoli (1503-1622).* Nápoles, 2015, pp. 33-61.
[16] ZAPARAÍN YÁÑEZ, Mª J. *El Monasterio de Santa María de La Vid. Arte y cultura.* Palencia, 1994, p. 111.
[17] LEONE DE CASTRIS, P. "Artisti spagnoli…" op. cit., nota 58.
[18] AHPBu. Prot. 5267/1, fol. 22vº.

reputados y admirados de su tiempo, siendo calificado como *"príncipe prudente"* y comparado con Alejandro Magno[19]. Su joven esposa se convertía en una de las damas más bellas, refinadas y discretas del momento, firme baluarte de su cónyuge. Los pocos datos conservados sobre ella confirman el acertado cumplimiento que los deberes de su posición le encomendaban allí donde, por las ocupaciones del conde, debía vivir, además de asegurar la continuidad de la casa de Miranda y de cuidar de su numerosa prole.

Ampliamente conocido en la época fue su buen hacer como una de las más solícitas anfitrionas, habiendo tenido el privilegio de recibir en su casa a tres monarcas[20]. Durante su estancia en Nápoles, sin descuidar las imposiciones oficiales, como la asistencia a brillantes fiestas[21], llevó a cabo una ardua tarea en favor de los más vulnerables[22]. De regreso a España, puede seguirse su presencia en obligados actos de la corte, como cuando actuaba de madrina de los hijos de otros nobles en la pila bautismal o en el matrimonio[23]. También integró la selecta comitiva del bautizo de la primogénita de Felipe III, Ana Mauricia, celebrado en Valladolid, y en el que la condesa, junto con la duquesa de Lerma, llevó *"…ricas sayas bordadas de perlas"*[24]. En contrapartida, siguiendo el protocolo habitual, los reyes fueron los padrinos en la boda de su heredero, don Diego, con una hija de los duques de Lerma. Su celebración estuvo a la altura del linaje y de la capacidad organizativa de doña María, quien dispuso *"…uno de los banquetes más copiosos y regalados que se han hecho en esta Corte"*[25].

A partir de 1606, doña María estuvo pendiente del delicado estado de salud de su esposo que le llevó a abandonar la presidencia del Consejo de Castilla en febrero de 1608, poco antes de recibir, en reconocimiento a sus servicios, el título

---

[19] ZAPARAÍN YÁÑEZ, Mª J. *Desarrollo artístico de la comarca arandina: siglos XVII y XVIII*. Burgos, Diputación Provincial, 2002, II, pp. 251-259.
[20] GASCÓN DE TORQUEMADA, G. *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*. Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991, p. 168.
[21] ANTONELLI, A. (coord.). *Cerimoniale del viceregno…,* op. cit., pp.137-139.
[22] Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE). Mss/2979, fols. 16-16vº. RENAO, J. *Libro donde se trata de los Virreyes, lugartenientes deste reyno y de las cosas tocantes a su grandeza*. 1634.
[23] Biblioteca de Palacio Real (en adelante BPR), Gondomar, II/2128, doc. 215; II/2154, doc. 270.
[24] CABRERA DE CÓRDOBA, L. *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614.* Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857, p. 121.
[25] *Ibídem*, pp. 86 y 129; YÁÑEZ, J. *Memorias para la historia de don Felipe III, rey de España*. Madrid, Oficina Real, 1723, p. 33.

de duque de Peñaranda de Duero[26]. Apenas pudo disfrutar don Juan de la nueva distinción, pues fallece en septiembre de ese mismo año. La correspondencia de uno de los mejores amigos del matrimonio, el conde de Gondomar, revela el estado de aflicción que postró a doña María. Además, la repentina muerte del secretario del conde, Juan de Amezqueta, hizo aún más difícil la situación para la viuda, aunque pudo contar con el apoyo de los fieles servidores de su casa[27]. Como testamentaria de su esposo, quien dejó constancia en sus últimas voluntades no solo de su cariño hacia ella sino de su confianza en sus capacidades, debió de encargarse de una multitud de cuestiones[28] y, progresivamente, fue aflorando su recia personalidad y la gran importancia que concedía a los deberes, pero también, a los derechos del linaje representado.

El lugar elegido por don Juan para su reposo eterno fue la capilla de la Gloria del Convento de *Domus Dei* de La Aguilera. Parece claro que, desde principios del siglo XVI, los Zúñiga estuvieron estrechamente vinculados a este conjunto religioso y así parece atestiguarlo el hecho de que varios de ellos escogieran ser enterrados en este templo. Sin embargo, fue con los VI condes de Miranda cuando el cenobio franciscano vivió una de sus etapas de mayor esplendor. Pese a que tenían el patronato de la capilla mayor, obtuvieron también el de la capilla de San Antonio en 1593, tras sufrir esta un gravísimo incendio[29]. Don Juan inició su reconstrucción, aunque la capilla sería sustituida por una nueva obra en el siglo XVIII[30]. Desconocemos sus características originales y lo relativo a su realización[31], pero es muy probable que el matrimonio transmitiese a la capilla su fuerte personalidad. Al exterior, una depurada portada inspirada en modelos de Vignola es el único testimonio que resta del antiguo proyecto[32]. En ella, un gran escudo proclama la protección de la familia a este centro religioso. (Fig. 6)

---

[26] Archivo de la Casa de Alba, c. 293, nº 9; CABRERA DE CÓRDOBA, L. *Relaciones de las cosas sucedidas…* op. cit., pp.174, 184, 338 y 541.
[27] BPR. Gondomar, II/2112, doc. 83; II/2164, doc. 212 y II/2166, doc. 174.
[28] AHPBu. Prot. 5281/5, fols. 113 y ss.
[29] Archivo de los Pp. Franciscanos de Burgos, Antiguo Archivo de La Aguilera 184/1. CARRIÓN GONZÁLEZ, Luis. *Historia documentada del Convento Domus Dei de La Aguilera.* Madrid, Editorial Ibérica, 1930, pp. 241-243.
[30] ZAPARAIN YÁÑEZ, Mª J. *Desarrollo artístico…,* op. cit., II, pp. 483-485.
[31] En esos años el maestro Bartolomé de Rada interviene en el convento, seguramente en relación con esta obra. Archivo Municipal de Gumiel de Izán, Prot. 14, fol. 90.
[32] ZAPARAIN YÁÑEZ, Mª J. *Desarrollo artístico…,* op. cit., II, pp. 328-331.

En su testamento, el conde indicaba su intención de donar parte de su riquísima colección de relicarios[33] para que le acompañasen en su última morada. Así lo hizo, y del espectacular conjunto pueden destacarse una pareja de bustos de mármol de evidente filiación italiana[34]. Don Juan fue muy explícito a la hora de explicar todo lo relativo a su enterramiento, subrayando que *"…por deuoçión particular nos hemos querido enterrar en ella la condesa y yo, y nuestros hijos difuntos…"* y que ni su hijo Diego *"…ni ningún suçesor de mi Casa se pueda enterrar en la dicha capilla…"*[35].

Este dato corrobora el problema sucesorio que se presentó a su muerte, pues doña María no se limitó al papel de desconsolada viuda y se negó a traspasar todos los títulos a su heredero, Diego de Zúñiga. A este solo le correspondía el de II duque de Peñaranda[36], que había sido concedido a su padre, pero no los restantes que don Juan ostentó en calidad de consorte, tal y como parece desprenderse de su epitafio en La Aguilera[37]. Así, el cronista Luis Cabrera de Córdoba, indicaba que *"…la condesa viuda no quería que su hijo se intitulase duque ni conde, por ser suyos los estados…"*, siendo de dominio público las desavenencias entre ambos. La escenificación de estas fue palpable en 1613, cuando dejan de vivir juntos; la condesa se trasladó a una residencia que poseía en la calle de Atocha y los duques marcharon al palacio de Francisco Gómez de Sandoval[38]. A pesar de ello, doña María mantuvo la respetuosa consideración de la corte[39], aunque fue estrechando lazos con los Olivares y su círculo familiar, posiblemente obligada, también, por la progresiva caída en desgracia de don Francisco, demostrando, en este caso, una clara visión política[40].

La difícil situación con su hijo no impidió que estableciera fuertes vínculos con sus nietos, especialmente entrañables con Catalina de Zúñiga. Esta contrajo matrimonio, en 1623, con el marqués de Villena en el oratorio de su abuela,

---

[33] *Ibídem,* p. 258.
[34] PAYO HERNANZ, R. J. "De los esplendores barrocos a las luces de la razón. Retablos y esculturas del siglo XVIII en la Ribera del Duero", *Biblioteca. Estudio e investigación,* nº 20 (2005), p. 331.
[35] AHPBu, Prot. 5281/1, fols. 113 y ss.
[36] Diego de Zúñiga ya contaba con el título de marqués de la Bañeza, que había obtenido a la muerte de su hermano Pedro en 1598 por viruelas. BPR. Gondomar, II/2153, doc. 94. Este, a su vez, lo había recibido de su madre, doña María.
[37] En su sepultura figura la siguiente inscripción: "…DVQVE DE PEÑARANDA, PROPIETARIO Y CONDE DE MIRANDA/POR SU SOBRINA Y ESPOSA…"
[38] CABRERA DE CÓRDOBA, L. *Relaciones de las cosas sucedidas...,* op. cit., pp. 349 y 510.
[39] BNE, Mss. 18422, fols. 125-125v. Carta de la VI condesa de Miranda al conde de Gondomar, junio de 1620.
[40] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), Prot. 5651, fols. 52 y ss.

actuando como padrinos los condes de Olivares[41]. Poco después fallece don Diego[42] y su muerte dejaba como futuro heredero de los Miranda a su hijo Francisco. Es a él a quien su abuela se dirige en el testamento redactado en 1628, intentando transmitirle toda una lección de vida sobre la importancia del linaje y el honor de satisfacer los deberes que conlleva[43].

Cierto es que encarga al conde de Olivares, uno de sus testamentarios, que recuerde al reino los servicios prestados, tanto por su esposo como por sus ascendientes, y, bajo este aval, se recompense a sus nietos. Pero, al mismo tiempo, le impone a don Francisco una ardua tarea en cuyo cumplimiento le remite a la figura de don Juan como mejor modelo. Para ello, doña María lega a su heredero *"…el quadro retrato del conde, mi señor, su abuelo, para que quando lo bea procure ymitar en todo sus acciones y las de sus pasados como yo lo espero de la inclinación y buenas partes de mi nieto y de las obligaciones con que a nacido"*. Su aceptación y correcto cumplimiento, le recuerda, le asegurarán el buen gobierno de sus estados y la felicidad, así como la de sus vasallos quienes *"…tendrán el señor que les conviene…"*.

Desafortunadamente no se ha localizado este retrato, pero es posible que hiciera pareja con otro de su esposa conservado en el Palacio de Liria y que puede situarse en el entorno de Pantoja de la Cruz. (Fig. 7) En él se representa a la condesa de pie, apoyada en una silla y ataviada con un rico vestido. Sus facciones recuerdan a un busto de mármol, custodiado también en esta casa nobiliar y en cuyo pedestal figuran las armas de los Zúñiga. Al igual que sucedía en otras familias de su entorno, y muy particularmente en la de sus consuegros, los duques de Lerma[44], el retrato jugaba un importante papel como representación del linaje y de las virtudes asociadas a cada uno de sus miembros. Por ello se entiende como un ejemplo a seguir por parte de sus descendientes, cobrando de este modo un significado que trasciende la propia imagen.

Sabemos que Juan Pantoja de la Cruz retrató al conde de Miranda y así lo atestigua el inventario de bienes realizado a la muerte del pintor[45]. Pese a que este

[41] GASCÓN DE TORQUEMADA, G. *Gaçeta y nuevas de la Corte…*, op. cit., p. 185.
[42] AHPM. Prot. 3226, fols. 503 y ss.
[43] AHPM. Prot. 5651, fols. 52 y ss.
[44] FALOMIR FAUS, M. "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II en: *Felipe II. Un monarca y su época: Un príncipe del Renacimiento*. Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 203-229.
[45] KUSCHE, M. *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrado y A. López Polanco.* Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2007, pp. 185, 494, 497.

lienzo tampoco ha sido identificado, en el Museo del Prado se conserva una pareja de retratos del pintor madrileño que quizá correspondan al matrimonio Zúñiga y Avellaneda[46]. Son piezas de pequeño formato, procedentes de la colección real, que presentan una notable similitud fisonómica con los Miranda, hipótesis que puede ser corroborada por la presencia de la cruz de Santiago en la representación del caballero y la medalla con el escudo del Carmelo en la de la dama.

Como último testimonio de la trascendencia que alcanzó el linaje en la vida de doña María, no debemos olvidar sus disposiciones testamentarias. Constituyen una elocuente radiografía de algunas de las preocupaciones e intereses de quien está al frente de un estado nobiliar, poniendo de manifiesto el importante papel concedido al servicio de la casa en la configuración de la imagen de la estirpe[47].

ENTRE LA ACCIÓN Y LA CONTEMPLACIÓN

Cierto es que su trayectoria vital y parte de su promoción respondieron a su forma de entender el linaje. Pero, al mismo tiempo, todo ello se veía condicionado por sus fuertes convicciones religiosas que, en ocasiones, podían entrar en colisión con aquella y generar, a su vez, nuevos intereses artísticos. En efecto, las obligaciones de la corte y del gobierno de la casa y de los estados solían convertirse en un peligro para la nobleza, que preocupó profundamente a los más reconocidos directores espirituales del momento. Estos consideran que los grandes señores deben ocupar el tiempo en varias cuestiones, siendo la primera *"…gastar en obras que tocan a su alma…"*[48], como lo hizo la VI condesa de Miranda y le fue reconocido públicamente[49].

En su trayectoria encontramos reflejada la antigua diferenciación entre la virtud y el honor que, según san Agustín, ya habían planteado los romanos, pues solo *"…con obras buenas, y virtuosas…"* se adquieren *"…el verdadero honor, verdadera*

[46] SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz", *Archivo Español de Arte*, tomo 20, nº 78 (1947), p. 115. KUSCHE, M. *Juan Pantoja de la Cruz.* Madrid, Castalia, 1964, cat. 38-39. KUSCHE, M. *Juan Pantoja…,* op. cit*.,* pp. 186, 194.
[47] AHPM, Prot. 5651, fols. 52 y ss.
[48] PUENTE, L. de la, *De la perfección del Christiano*, Tratado IV: *De la perfección en los Estados y oficios más insignes de los que gobiernan la República Christiana especialmente seglar*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1613, II, pp. 514 y ss.
[49] LÓPEZ, J. *Rosario de Nvestra Señora.* Medina del Campo, Santiago del Canto, 1595.

fama, y verdadera gloria"[50]. Pero María de Zúñiga buscó el equilibrio en esta situación bipolar, de obligaciones contrapuestas, cuya dicotomía se vio acentuada por los modelos espirituales que fue teniendo a lo largo de su vida. Así resulta evidente que estuvo influenciada por las doctrinas trentinas y la herencia de la mística de santa Teresa, de quien era una buena conocedora y tenía singular devoción, según revelan su testamento y su biblioteca[51], pero el ideal de la unión con Dios, despreciando el mundo, se armonizó con los planteamientos activos de los jesuitas a quienes estuvo muy ligada y que entroncarán mejor con el dinamismo barroco.

Este fue el caldo de cultivo donde germinó la preparación recibida desde muy niña, en la que su madre jugó un papel protagonista. Posiblemente, la V condesa encontró en santa Ana, a quien estaba dedicada la colegiata que los Zúñiga levantaban en Peñaranda de Duero, un referente de actuación, como educadora de su hija, y prototipo de comportamiento femenino que doña María nunca olvidó[52]. Enseguida comprendió, además, la importancia de la práctica de los llamados *"…excercicios christianos […] y de lo poco que vale todo lo que no es eso…"*[53]. De ello ya queda constancia en los años de estancia en Barcelona, entre 1583 y 1586. En este tiempo fue su confesor Diego Pérez de Valdivia, defensor de la Inmaculada Concepción, devoto extremo del Santísimo Sacramento y baluarte de la reforma del Carmelo[54], todos ellos aspectos que pueden encontrarse, también, en la vida de doña María a quien influyó especialmente, contribuyendo a moldearla según su modelo de ideal femenino[55]. La condesa acudía, con frecuencia, a la modesta capilla que el sacerdote había instalado en su casa para confesar y comulgar[56], no siendo extraño, entonces, que este le ofreciese su *Tratado de la frecvente commvnión*[57]. (Fig. 8)

---

[50] FAXARDO Y ACEBEDO, A. *Vida del siervo de Dios Fr. Pedro Regalado*, Cádiz, s.e., 1673, pp. 89 y 90.
[51] AHPM, Prot. 5651, fols. 52 y 126 y ss.
[52] AHPM, Prot. 5651, fols. 52 y ss.
[53] LÓPEZ, J. *Rosario de Nvestra Señora…*, op. cit., dedicatoria
[54] CRUZ CRUZ, J. (ed.). *Tratado de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora (1582) de Diego Pérez de Valdivia.* Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2004.
[55] PALACIOS ALCALDE, M. "Tres creadores de modelos ideales de mujer en el Renacimiento español: Martín Alonso de Córdoba, Francesc Eximenis y Diego Pérez de Valdivia", en: *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental.* Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1989, II, pp. 137-146.
[56] PÉREZ DE VALDIVIA, D., *Tratado de la Inmaculada...*, op. cit., p. 138.
[57] PÉREZ DE VALDIVIA, D. *Tratado de la frecvente commvnión y medios para ella, principalmente del modo y orden para bien confessar.* Barcelona, casa de Pedro Malo, 1589.

Por su parte, en 1584, fray Juan López, buen conocedor de los Miranda, le dedica, desde el Convento de Santo Domingo de Logroño, un tratado sobre el rezo del rosario, del que se conservan numerosas ediciones[58]. A fray Juan no le era ajena la significación que la condesa concedía al rosario como práctica cristiana fundamental, lo cual puede comprobarse en su amplia biblioteca[59], y a su instancia había redactado el citado texto entre cuyos objetivos destacaba la importancia concedida a la interiorización que será una constante en la vida de doña María. En su periodo napolitano. Entre 1586 y 1595, residió en Nápoles y, durante esta etapa, doña María dejó una honda huella. Así lo evidencia Joseph Renao[60], cronista y maestro de ceremonias de varios virreyes, quien la describe centrada en labores propias del prototipo de vida virtuosa, representada entre otras por santa Ana[61].

A su regreso a España y, en concreto, al trasladarse la corte a Valladolid, encontramos a doña María inmersa en un contexto muy próximo a los jesuitas a través de Luis de la Puente y de Luisa de Carvajal. El primero, el más afamado confesor de principios del XVII, debió encargarse de la dirección espiritual de la condesa quien, junto con otras nobles damas, intentó que fuese a Madrid al retorno de la corte[62]. Aunque no lo logró, continuó vinculada a su pensamiento, pues en su biblioteca se encontraba una nutrida representación de sus obras[63]. Con respecto a Luisa de Carvajal, una de las mujeres más singulares del panorama religioso del momento[64], sabemos que el matrimonio Zúñiga mantuvo una estrecha relación con ella, apoyándola en sus propósitos de marchar a Inglaterra a *"evangelizar"*· a los protestantes, hasta el punto de encontrarse entre el reducido círculo de amistades a los que cita en su testamento[65].

Entre la extensa y bellísima correspondencia conservada de Carvajal se localizan numerosas referencias a la familia Miranda, en la que se destaca la insistente preocupación causada por los múltiples quehaceres de doña María,

[58] LÓPEZ, J. *Rosario de Nvestra Señora*..., op. cit., dedicatoria.
[59] AHPM, Prot. 5651, fols. 126 y ss.
[60] BNE, Mss. 2979, fols. 16 y 16v.
[61] FAXARDO Y ACEBEDO, A. *Vida del siervo de Dios…*, op. cit., pp. 12v-14v.
[62] BURRIEZA SÁNCHEZ, J. *Los milagros de la Corte: Marina de Escobar y Luisa de Carvajal en la historia de Valladolid*. Valladolid, Simancas Ediciones, 2002, p. 83.
[63] AHPM, Prot. 5651, fols. 126 y ss.
[64] BURRIEZA SÁNCHEZ, J. *Los milagros de la Corte…*, op. cit.
[65] CARVAJAL Y MENDOZA, L. *Escritos autobiográficos*. Barcelona, Juan Flors, 1966, p. 42. PINILLOS IGLESIAS, Mª de las N., *Hilando Oro. Vida de Luisa de Carvajal.* Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, p. 106.

distrayéndola de su verdadera obligación. A pesar de que reconoce su sólida formación e inteligencia, parece que había ido abandonando prácticas anteriores, como la frecuencia de los sacramentos. Aunque se mantuvo en un segundo plano en la vida de la condesa, doña Luisa encontró en Leonor de Quirós, la persona al servicio de doña María más cercana a ella, una vía para intentar aconsejar y dirigir sus necesidades espirituales, entregándole lecturas y recomendaciones, y pidiendo a doña Leonor *"Mire vuestra merced que sea fiel a su ama en el espíritu, como lo ha sido en todo lo demás…"*[66].

Estas circunstancias cambiaron al poco de volver la corte a Madrid debido, probablemente, a los problemas de salud de don Juan, que propiciaron un giro en la actitud de la condesa orientada ahora a la idea del retiro del mundo. De ahí que doña Luisa no pudiera por menos que expresar su gran satisfacción cuando doña María le confía, en secreto, que están pensando en *"…dejar ese ruido vano…"*[67]. No obstante, como temía doña Luisa, los deberes de estado fueron retrasando la partida, aunque la correspondencia entre Carvajal y Quirós va reflejando cómo doña María había vuelto a comulgar con frecuencia[68].

Casi dos años después, don Juan logra partir de Madrid y doña María le acompaña en un viaje iniciático hacia el corazón de sus estados, donde recibir la muerte en paz, y en el que las preocupaciones del linaje se unieron a las espirituales. Así lo revela el que, siguiendo su particular *"camino de perfección"*, fueran visitando diferentes instituciones religiosas bajo su patronato y se preparasen con especial cuidado todos los detalles de los últimos días de don Juan, rodeado de reliquias e imágenes de devoción, así como la que sería su morada final, la capilla de la Gloria en el convento de La Aguilera[69].

A partir del fallecimiento de don Juan, la condesa, sin descuidar la defensa de sus derechos nobiliarios, comienza su lento, pero constante, alejamiento del mundo que tiene dos momentos claves. Por una parte la profesión, en 1612, de su hija Aldonza en el Monasterio de la Encarnación[70], fundado por la reina Margarita, vendría a reforzar sus vínculos con la abadesa, Mariana de San José, con quien ya

[66] CARVAJAL Y MENDOZA, L. de. *Epistolario y poesías.* Madrid, Atlas, 1965, pp. 141, 163, 194, etc.
[67] *Ibídem*, pp. 169-170.
[68] *Ibíd.*, p. 195.
[69] ZAPARAÍN YÁÑEZ, Mª J., El Valle del Duero, territorio y núcleos durante la Edad Moderna: de Almazán a Valbuena de Duero", *Biblioteca. Estudio e investigación*, nº 27 (2012), pp. 249-285
[70] CABRERA DE CÓRDOBA, L. *Relaciones de las cosas sucedidas...,* op. cit., p. 92.

mantenía estrechos contactos[71] auspiciados, probablemente, por Luisa de Carvajal[72]. Un segundo desencadenante tendría lugar al año siguiente cuando se traslada a una residencia en la calle de Atocha, junto a la iglesia de la Trinidad, donde disponía de una tribuna para asistir a los oficios religiosos, además de una claraboya desde donde adorar la exposición del Santísimo Sacramento, como deja constancia la descripción de la visita que Felipe IV hizo a doña María, en 1623, en sus aposentos[73].

Si a ello unimos la progresiva pérdida de facultades físicas que fue experimentando, hasta quedarse inválida[74], nos permite entender cómo el proceso de introspección culminó con su retirada del mundo. En esta situación, el oratorio que había dispuesto en su residencia se convirtió en el centro de su vida y en él atesoraba piezas de plata de interés, además de disponer de un ajuar amplio y variado, efectuado en valiosos materiales, y en el que destacaban todas aquellas obras relacionadas con la celebración eucarística[75]. No extraña que, en este contexto, la figura de su confesor, el padre Antonio Vázquez, fuera una de las más significativas en sus últimos años, gozando de su especial confianza, por lo que es nombrado como uno de sus testamentarios[76].

Todo lo expuesto sobre sus planteamientos espirituales y sus prácticas religiosas constituye el marco de referencia para entender su apoyo a determinadas órdenes o fundaciones o las preferencias temáticas que denotan, por ejemplo, su colección pictórica o su biblioteca. En cuanto al primer aspecto, resulta evidente su predilección hacia aquellas familias religiosas, o ramas de las mismas, que destacan por su carácter reformador o por una interpretación estricta e, incluso, extrema. No es extraño que las dos casas a las que, junto con su esposo, apoya especialmente fuesen los carmelitas descalzos de Peñaranda de Duero (Fig. 9) y de La Bañeza, y que incluya entre sus mandas testamentarias al convento de Madrid y, sobre todo, a varios desiertos carmelitanos.

---

[71] SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Mª L. "Vida cotidiana y coordenadas socio-religiosas en el epistolario de Mariana de San José (1603-1638)", en: ZARRI, G. y BARANDA, N. (coord.). *Memoria e comunitá femminili: Spagna e Italia, secc. XV-XVII.* Florencia, Firenze University Press, 2011, pp. 87-109.
[72] CARVAJAL Y MENDOZA, L. de. *Epistolario…,* op. cit., p. 169.
[73] YÁÑEZ, J. *Memorias para la historia…*, op. cit., pp. 32-34.
[74] *Ibídem,* AHPM, Prot. 5651, fol. 154.
[75] *Ibídem,* fols. 99vº, 121-122vº.
[76] *Ibíd.,* fols. 60 y 60vº.

En efecto, los condes de Miranda apostaron por la fundación, en 1603 de un convento masculino de esta Orden en su villa de Peñaranda de Duero[77]. Dedicado a San José, la construcción se iniciaría varios años más tarde y su patronato no sería confirmado hasta después de la muerte de don Juan[78]. Su estructura responde por completo a las características habituales de la arquitectura carmelitana y a los diseños definidos por fray Alberto de la Madre de Dios y otros arquitectos de la Orden[79], aunque no ha podido certificarse documentalmente la intervención de aquel. Por el contrario, sí consta que diseñó la iglesia del Convento de La Bañeza en 1611, hoy desaparecida, cuya obra pudo llevarse a cabo con el respaldo económico de doña María[80].

También órdenes de espíritu anacoreta, como los jerónimos, o los franciscanos de la reforma villacreciana se encuentran entre quienes recibieron sus atenciones, sin olvidar a los dominicos y su devoción al rosario[81]. Por su parte, el único patrocinio personal lo focalizó en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, donde estaba su hija, perteneciente a las agustinas recoletas, movimiento asimismo de carácter rigorista. Doña María realizó importantes donaciones de reliquias a esta institución, entre las que destaca una ampolla con la sangre de san Pantaleón, la cual se licua una vez al año como sucede en Nápoles con la de san Genaro. En este monasterio promovió además, al final de su vida, una pequeña capilla situada en el claustro, de carácter intimista, cuyas características han sido alteradas posteriormente[82].

En este mismo sentido apunta la temática de su pinacoteca, donde son dominantes las representaciones de penitentes y eremitas. Junto con ellas, otras dos líneas parecen preferentes en los gustos de doña María: las vinculadas al mundo femenino y las imágenes protagonizadas por Jesús que giraban, fundamentalmente,

---

[77] SANTA TERESA, J. de. *Reforma de los descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia*. Madrid, Julián de Paredes, 1683, III, pp. 419 y ss.
[78] ZAPARAIN YÁÑEZ, Mª J. *Desarrollo artístico…*, op. cit., p. 352.
[79] MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. *La arquitectura carmelitana (1562-1800). Arquitectura de los carmelitas descalzos en España, México y Portugal durante los siglos XVI a XVIII.* Ávila, 1990, pp. 29, 148-149. ZAPARAIN YÁÑEZ, Mª J. *Desarrollo artístico…,* op. cit*.*, II, pp. 324-328.
[80] GONZÁLEZ ECHEGARAY, Mª del C., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. Á., ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J. *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico*. Santander, Universidad de Cantabria, 1991, p. 536. GARCÍA ABAD, A. *La Bañeza y su historia*. León, Lancia, 1991, pp. 395 y ss.
[81] AHPM. Prot. 5651, fols.52 y ss.
[82] SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Mª L. *El Monasterio de la Encarnación de Madrid: un modelo de vida religiosa en el siglo XVII.* Salamanca, Ediciones Escurialenses, 1986.

en torno a la Pasión, Muerte y Resurrección y a los temas amables de la infancia o los característicos Niños Jesús, tanto en pintura como en escultura[83]. La contemplación de algunas de estas obras, según ella misma confesó, le causó una honda devoción, moviendo sus afectos, dentro de los habituales planteamientos de las posibilidades emocionales que provocaba el contacto con las imágenes[84].

Lo mismo sucede con la biblioteca en la que sus órdenes preferidas tienen una amplia presencia y a ellas se unen numerosos ejemplares ligados a la dirección espiritual de los jesuitas. A su vez, la literatura mística y ascética se manifiesta como una de las favoritas de la condesa, en busca de la perfección cristiana, y de ahí autores como santa Teresa de Jesús, fray Juan de la Cruz, fray Luis de Granada, fray Juan Bretón, fray Cristóbal de Fonseca o fray Francisco Ortiz Lucio. También es muy habitual la temática mariana o los aspectos vinculados con la pasión de Cristo. Y no pueden olvidarse todos los textos relacionados con los ejercicios de la vida cristiana, manuales sobre el rosario o los grados de oración, tratados sobre la práctica de los sacramentos y ejemplares ligados a las postrimerías. Muy interesante es la nutrida presencia de cuestiones femeninas, no solo a través de la vida o escritos de múltiples santas, sino sobre todo con obras orientadas a la educación espiritual de las esposas y madres, desde la parábola sobre las vírgenes prudentes a la conocida obra de fray Luis de León, *La Perfecta casada*[85].

Vemos, por tanto, cómo sus orientaciones devocionales marcaron su promoción artística y el carácter de sus principales colecciones, dando coherencia a su trayectoria vital. Todo ello queda recogido en su testamento, en el que dejó dispuesto que sería enterrada en la Encarnación para, con posterioridad, trasladar sus restos a la capilla de la Gloria, en el Convento de *Domus Dei* de La Aguilera, al lado de don Juan, *"...para que con esta compañía manifestemos en muerte la conformidad que tuvimos en vida..."*. Y como última enseñanza a su heredero deja constancia de cómo ha aceptado la superioridad moral de quien sirve a Dios, recordándole el respeto y amor a su tía doña Aldonza *"...y la obligación en que nos pone con su virtud y buen exemplo..."*[86].

[83] AHPM. Prot. 5651, fols. 142 y ss.
[84] FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes*. Madrid, Cátedra, 1992, pp. 195-228
[85] AHPM. Prot. 5651, fols. 126 y ss.
[86] *Ibídem,* fols. 53 y 59v.

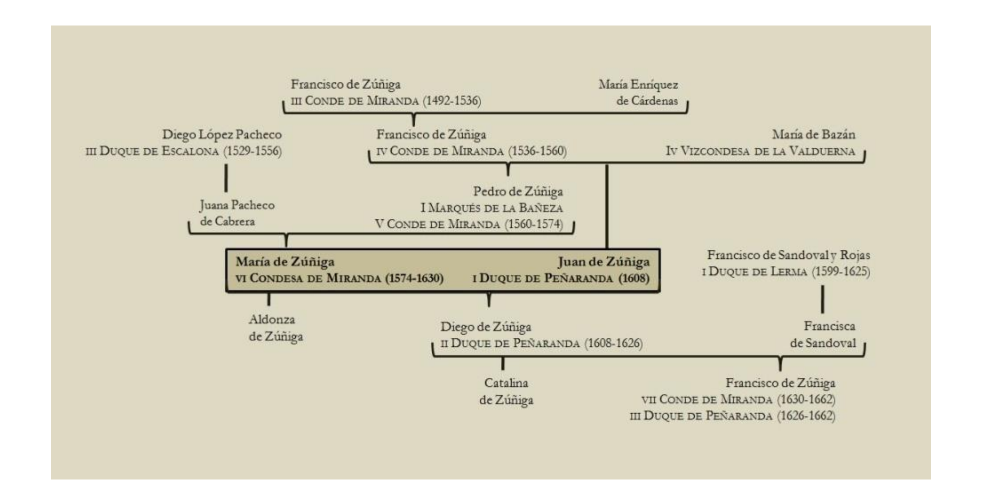


Fig. 1. *Genealogía de María de Zúñiga*, VI condesa de Miranda. Fuente: elaboración propia.

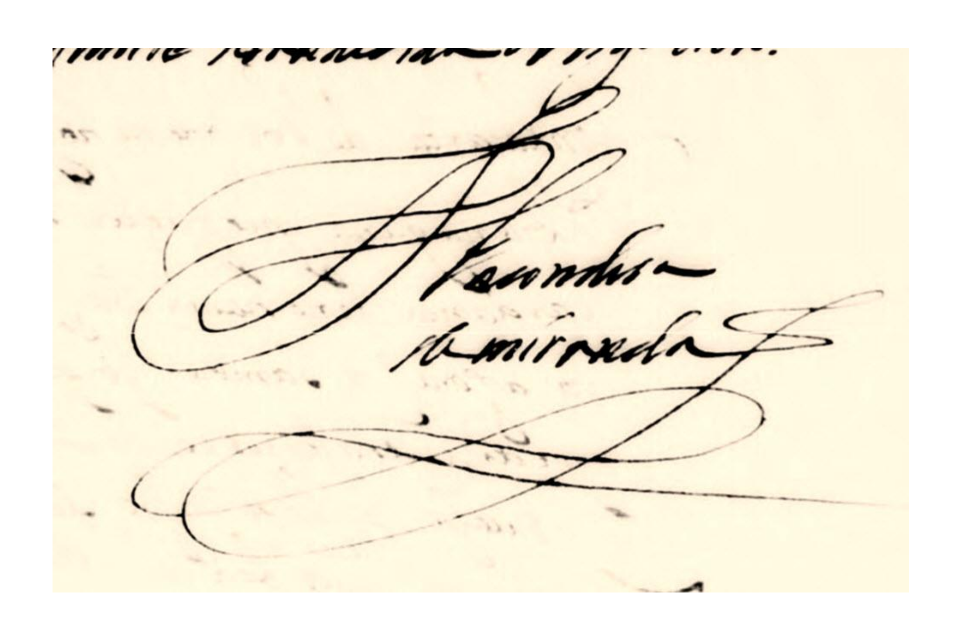


Fig. 2. *Firma de la VI condesa de Miranda*. Foto: Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Gondomar, II/2111, doc. 20.



Fig. 3. *Retrato del VI conde de Miranda*, incluido en: PARRINO, Domenico Antonio. *Teatro eroico e politico de governi de vicere del regno di Napoli.* Nápoles, stampa del Parrino e del Mutii, 1692, p. 356. Foto: Universidad de Salamanca. Biblioteca General Histórica (BG/31132).

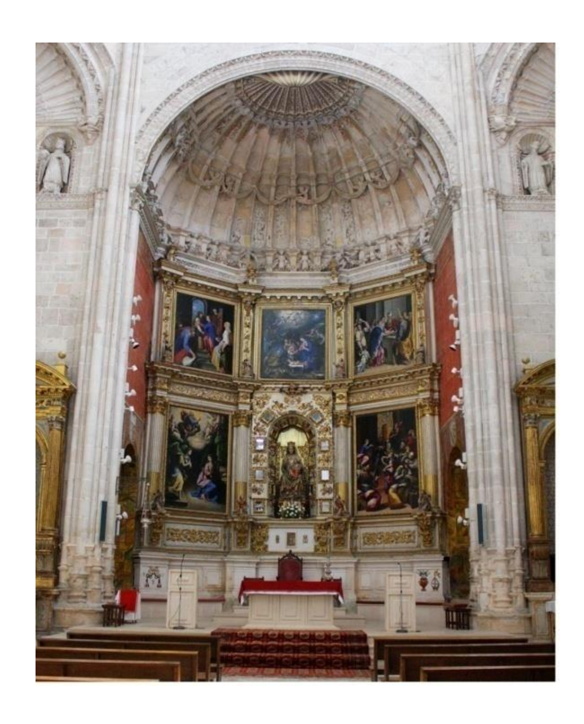


Fig. 4. *Retablo mayor*, iglesia del Monasterio de Santa María de La Vid. Foto: Mª José Zaparaín Yáñez y Juan Escorial Esgueva [MJZY y JEE].



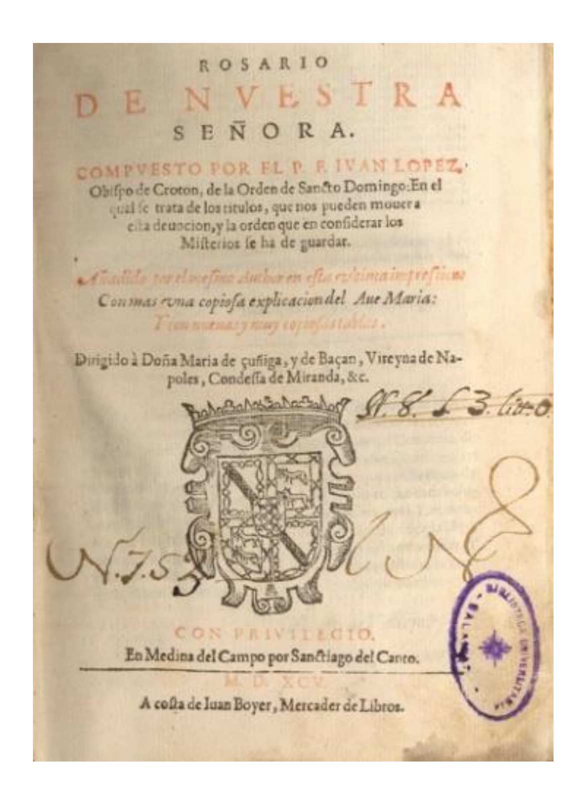
Fig. 5. Detalle de la pintura de la *Virgen de la Expectación*, Wensel Cobergher y Fabrizio Santafede, conservada en la capilla del Hospital de la Piedad. Foto: [MJZY y JEE].



Fig. 6. Fachada del Convento de *Domus Dei* de La Aguilera. Foto: [MJZY y JEE].



Fig. 7. *Retrato de María de Zúñiga, VI condesa de Miranda*, conservado en el Palacio de Liria. Foto: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, nº 3988B.



ROSARIO
DE NVESTRA
SEÑORA.
COMPVESTO POR EL P. F. IVAN LOPEZ,
Obispo de Croton, de la Orden de Sancto Domingo: En el
qual se trata de los titulos, que nos pueden mouer a
esta deuocion, y la orden que en considerar los
Misterios se ha de guardar.
[illegible]
Con mas vna copiosa explicacion del Aue Maria:
[illegible]
Dirigido à Doña Maria de çuñiga, y de Baçan, Vireyna de Napoles, Condessa de Miranda, &c.
CON PRIVILEGIO.
En Medina del Campo por Sanctiago del Canto.
M. D. XCV.
A costa de Iuan Boyer, Mercader de Libros.

Fig. 8. LÓPEZ, Juan. *Rosario de Nvestra Señora.* Medina del Campo, Santiago del Canto, 1595. Foto: Universidad de Salamanca. Biblioteca General Histórica (BG/5482-1).



Fig. 9. *Convento de San José*, en Peñaranda de Duero. Foto: [MJZY y JEE].



II

LAS CIUDADES

EL PALACIO DE BERTEMATI. ICONOGRAFÍA Y POSIBLE INFLUENCIA EN OTROS PALACIOS DE LA ZONA

Antonio Aguayo Cobo
Universidad de Cádiz

RESUMEN: La familia Dávila pertenece a la más rancia nobleza jerezana. En el siglo XVIII, ante el auge de la nueva burguesía bodeguera, busca mostrar un prestigio, ya decadente, mediante la erección de un ostentoso palacio, que excedía a sus posibilidades. El programa iconográfico, de gran trascendencia en la zona, muestra una psicomaquia, una lucha entre el Bien y el Mal, tomando como modelo, textos literarios, entre ellos el de Andrés Ferrer de Valdecebro, además de otros libros de emblemas.
PALABRAS CLAVE: Barroco, Palacio, Arquitectura civil, Iconografía, Iconología, Jerez.

ABSTRACT: The Davila family belongs to the most rancid jerezana nobility. In the eighteenth century, before the rise of the new winery bourgeoisie seeks to show prestige, as decadent, by erecting a swanky palace, which exceeded its possibilities. The iconographic program of great importance in the area, shows a psychomachia, a struggle between Good and Evil, modeled literary texts, the Valdecebro Andrés Ferrer, and other books of emblems.
KEYWORDS: Baroque, Palace, Civil Architecture, Iconography, Iconology, Jerez.

INTRODUCCIÓN

El palacio ha sido y continua siendo, el emblema arquitectónico, el símbolo externo y público, destinado a mostrar el poder económico, social, político y cultural de aquel que ha erigido dicho edificio, y que mora en su interior, al tiempo que delimita el espacio que corresponde, no solo al dueño de dicha edificación, sino

también a toda una clase o estamento que se considera con derecho a acceder a dicho espacio.

La familia Dávila, una de las de más rancio abolengo de la nobleza jerezana, data la presencia en la ciudad desde el mismo momento de su conquista, acompañando a Alfonso X. Sin embargo, este aspecto es puesto en duda por algunos historiadores, siendo a partir del siglo XV cuando los Dávila adquieren importancia en la vida política de Jerez. La familia se divide a finales de la Edad Media en ocho ramas, siendo la principal la que desciende de Bartolomé Dávila, el Almogávar, uno de los más valerosos guerreros que tomó parte en la toma de Jimena, en 1431. Importante es también la rama descendiente de García Dávila, el de la Jura, que encabezó el partido de los Ponce de León en las sangrientas luchas de banderías que enfrentaron a la nobleza andaluza a finales del siglo XV[1].

De la importancia de los Dávila en Jerez da idea el hecho de que, aparte de los diferentes palacios que nos han llegado y otros de los que tenemos noticias, aunque ya desaparecidos, la familia llegó a contar con templo propio, la iglesia de San Ildefonso, cercana a la Puerta de Rota.

A finales del siglo XVIII la principal rama de la familia Dávila estaba formada por Juan Dávila Mirabal, y sus hermanos Juana y Álvaro. El prestigio del apellido de la familia hizo que la monarquía encargase a D. Juan Dávila importantes cargos de responsabilidad, como el de Intendente General, llegando a ser Corregidor de Ciudad Real[2].

El siglo XVIII constituye uno de los periodos más florecientes de la ciudad de Jerez. La economía experimenta un notable auge, originado por la aparición de nuevas fuentes económicas de tipo industrial, ligadas fundamentalmente a la producción vitivinícola, que será a partir de este momento el gran motor que impulsará la economía jerezana. Este hecho tiene una repercusión social muy importante pues, junto a la vieja oligarquía nobiliaria, surge una nueva clase social, una burguesía adinerada ligada a la industria y el comercio, fundamentalmente de exportación, de los vinos del marco jerezano, que adquiere una gran importancia económica, y cuyas aspiraciones van encaminadas a entroncar con la aristocracia,

---

[1] PINTO PUERTO, F. (Coord.) *La casa palacio Bertemati (1776-2006).* Jerez, Obispado de Asidonia-Jerez, 2007, p. 50.
[2] *Ibídem,* 51.

ocupando un estatus similar, como fue el caso del Marqués de Montana, aunque nunca fuera aceptado plenamente[3]. Los Dávila, conscientes del valor e importancia de su linaje, consideran imprescindible la construcción de un monumental palacio que ha de servir, no sólo como encumbramiento familiar, sino como elemento distintivo, en una sociedad que las condiciones económicas del siglo están haciendo demasiado permeable y tolerante con la nueva burguesía emergente.

El palacio se construye en la Plaza del Arroyo, nombre que recuerda la existencia de una corriente de agua, en torno a la cual se establecen industrias de curtidores. Tras la adquisición de sucesivas parcelas, don Juan Dávila encarga la construcción de su residencia al arquitecto jerezano Juan de Bargas[4]. Este palacio ya había llamado la atención del historiador sevillano Sancho Corbacho, que lo liga a arquitectos sevillanos cercanos al círculo de los Figueroa, más concretamente a Antonio Matías de Figueroa[5], ahora descartado, pero con innegables influencias. (Fig. 1)

Comenzado en 1772, el edificio se encuentra finalizado antes de febrero de 1777. El palacio está concebido como dos mansiones independientes, unidas entre sí en el interior. De las dos fachadas de que consta la edificación, es la correspondiente al número 50, la que ostenta una mayor riqueza y ornamentación, la cual hemos de considerar la principal, siendo ésta la residencia de los dos hermanos de D. Juan Dávila, habitando éste en el otro edificio, que hemos de considerar secundario por su más modesta decoración y factura. Tanto una como otra portada presentan una estructura similar, aunque diferente en riqueza y ornamentación, siguiendo el modelo reconocible el sevillano palacio de San Telmo, concebido a modo de retablo pétreo. Consta éste de dos cuerpos, el inferior, formado por la puerta de acceso al edificio, abarca el piso bajo y el entresuelo, en tanto que el superior lo constituye la ventana del piso noble. En ambas portadas, un movido balcón, marca la separación entre ambos cuerpos.

---

[3] MORENO ARANA, J. M. "El Palacio Domecq de Jerez de la Frontera y el arquitecto Juan Díaz de la Guerra", *Boletín de Arte,* 35, (2014) pp. 207-226.
AGUAYO COBO, A. "Los Cuatro Elementos: Una alegoría de la naturaleza humana en el palacio del Marqués de Montana, en Jerez" Comunicación presentada en el X Congreso de Emblemática Hispánica. Palma de Mallorca, 2015. (En Prensa)

[4] MORENO ARANA, J. M. "Notas documentales para la Historia del Arte del siglo XVIII en Jerez", *Revista de Historia de Jerez,* 9, (2003) pp. 95-101.

[5] SANCHO CORBACHO, A. *Jerez y los Puertos.* Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1947. p. XVI.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Portada principal. Casa 50.

La portada principal, considerada la de mayor riqueza de los palacios dieciochescos de Jerez, es la que presenta una mayor ornamentación. Concebida en dos cuerpos, al igual que su compañera, acumula la mayor parte del programa iconográfico en el nivel inferior, ostentando el dintel de la puerta de entrada el grupo iconográfico más llamativo y determinante.

Sobre la clave del dintel, el escudo nobiliario de los Dávila es sostenido por dos jóvenes, esforzándose ambos en dominar sendos animales, cuyas patas delanteras se han transformado en ondas marinas. El de la derecha somete con las riendas un caballo que se halla ensillado, dispuesto para la guerra, que vuelve la cabeza al sentir el dominio del hombre, que sujeta las bridas de forma imperiosa. En el lado izquierdo, un joven, similar al anterior, sosteniendo una vara con la mano, intenta controlar un camello, que se encuentra sin bridas, y que vuelve mansamente la cabeza hacia el muchacho. (Fig. 2)

El caballo es el símbolo de las pasiones desenfrenadas, en tanto que la brida hace referencia a la Templanza[6]. En este mismo sentido hay que ver al caballo como símbolo de la juventud[7]. Uno de los significados que Pierio Valeriano da para este animal es el de *Inmoderatus ímpetus,* relacionándolo igualmente con la primera juventud[8]. Por otro lado, este animal, por sus connotaciones bélicas, está consagrado al dios Marte[9].

El camello, por el contrario, es un animal humilde y dócil. A diferencia del caballo, no precisa riendas ni bridas con que sujetarlo, ya que por su mansedumbre puede ser guiado por un niño[10]. Igualmente es símbolo de la amistad y obediencia.

A ambos lados de la puerta, en las jambas, sendos relieves, similares en apariencia, marcan las diferencias entre un lado de la puerta y otro. En el lado derecho, presidido por el caballo, en el centro de la composición, la efigie de un

---

[6] ALCIATO, A. *Emblemas.* Madrid, Ed. Santiago Sebastián. 1985, p. 69.
[7] FERRER DE VALDECEBRO, A. *Govierno general moral y politico hallado en las Aves mas generosas y nobles sacado de sus naturales virtudes y propiedades.* Madrid, 1683, p. 40.
[8] VALERIANO, P. *Hieroglyphica,* Lugduni, 1579, fol. 34 v.
VALERIANO, P. *Jeroglíficos.* Madrid, Edición de Francisco J, Talavera Esteso, 2013. p. 269.
[9] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano,* Madrid, 1987, p. 99.
[10] FERRER DE VALDECEBRO, A. *Gobierno general moral y politico hallado en las fieras y animales silvestres,* Madrid, 1680, p. 307.

guerrero, de fiero, aunque sereno aspecto, que recuerda al dios Marte, parece presidir este lado de la puerta. Diferentes armas, arriba y abajo, enmarcan el rostro. Casco, escudo, alfanje, arco y flechas, conforman el amplio abanico de armas alusivas al guerrero.

Bajo el relieve, una máscara de aspecto feroz y demoníaco, muestra la enorme boca abierta, de la que penden, en una sarta, diversos objetos alusivos, de nuevo, al oficio del caballero, como son el escudo, el cuerno de caza, el arco y las flechas, siendo la caza una ocupación reservada a los caballeros y señores, *"que a un tiempo los divierte, y fortalece para el otro ejercicio más serio y más dañoso"*[11].

En el lado izquierdo, en el cual se sitúa el camello, el rostro de un caballero, muy similar en apariencia al visto anteriormente, pero con traje civil, adornado con sombrero de plumas. Sobre la figura del caballero se ve una coraza, pero en la parte inferior, sobre panoplia, una corta espada junto a un bastón de mando.

Bajo el relieve, una máscara, de aspecto aterrorizado y de ojos espantados, deja salir de la boca una sarta de objetos, una bandera vencida, una flauta y una larga pica.

La iconografía de la parte inferior de la portada queda completada por las columnas, que separadas de la pared, sostienen el balcón del cuerpo superior. El fuste de ambas columnas, profusamente entorchado, descansa sobre alto pódium, que se encuentra girado, con el fin de poder ofrecer las cuatro caras al espectador.

Dichos pódium presentan una rica iconografía, muy diferente en ambos casos. El del lado derecho, ostenta en todas sus caras elementos militares, pero ya carentes de utilidad. Las armas están depuestas, y parecen abandonadas. Así en el primero de los relieves, se puede apreciar un escudo tras el cual se ve una lanza o flecha. El segundo muestra una coraza que parece pender de un delgado árbol, tal vez una espiga de mies, junto al cual se ve un gorro que recuerda al de un campesino. En el tercero, una nueva coraza, a la que acompaña un escudo, el cual parece ostentar la representación de una cabeza de león, penden de un árbol cuajado de frutos. El último de los relieves muestra la imagen de lo que parecen ser dos tambores, elemento militar por excelencia, junto a una bandera y una pica, que aparecen depositadas en tierra.

---

[11] PATÍN, C. *Historia de las medallas,* Madrid, 1771, p. 11.

Las cuatro caras del podium están haciendo referencia a elementos bélicos, pero si bien esto es cierto, no lo es menos que todos ellos están caídos, inactivos. Allí donde hubo guerra, ahora, depuestas las armas, renace la paz, significada por el árbol ubérrimo, y la frondosa espiga que tras las armaduras aparecen.

Estos relieves, concebidos a manera de emblemas, pueden relacionarse con algunos de los emblemas que sobre la Paz realizó Alciato, tales como los titulados *Pax, Ex bello Pax, Ex pace ubertas*[12].

El podium sobre el que descansa la columna izquierda presenta cuatro imágenes muy diferentes a las anteriores. La primera de ellas, que se halla orientada hacia la pared, a la puerta del palacio, muestra sobre un elemento vegetal en forma de rocalla, una corta espada, sobre la cual se sitúa un libro abierto. Tanto uno como otro elemento creemos que está haciendo referencia a la Justicia[13].

El segundo de los relieves se asemeja a otros vistos en el lado derecho. Una coraza militar, de la que pende una espada en su vaina, junto a un escudo caído. Tras estos elementos, sobre una enhiesta vara, se aprecia un casco, carente ya de actividad bélica, y en el fondo unas formas inciertas parecen estar haciendo alusión a nubes, o más probablemente a humo. Junto a la coraza, una vid de retorcido tallo muestra un racimo de uvas.

La tercera cara muestra a Eros, dios del Amor, sentado, en reposo, manteniendo a su lado el escudo, que apoyado sobre la pared parece haber depuesto ya su función defensiva. Bajo el escaño sobre el que reposa el niño, se pueden observar dos pequeños vasos, que están haciendo referencia a la Templanza, mezclando agua con el vino. Igualmente, el pequeño Eros, hace referencia a la citada virtud. El último de los relieves, que se encuentra orientado hacia la pared del palacio, muestra una columna partida, atributo inequívoco de la Fortaleza. (Fig. 3)

Los cuatro relieves que forman el alto podium sobre el que se asienta la columna izquierda representan emblemas alegóricos a las cuatro virtudes cardinales.

El cuerpo superior está formado por el gran balcón ondulado, en cuya barandilla se lee el apellido de los dueños del palacio: DA VI LA. La iconografía, muy

---

[12] ALCIATO, A. *Emblemas,* Emblema CLXXVI, p. 219, Emblema CLXXVII, p. 220, Emblema CLXXVIII, p. 221.

[13] RIPA, C. *Iconología,* Madrid, 1987, Tomo II, p. 8.

escueta, aunque espectacular, queda centrada en el ático que corona la puerta que da acceso al balcón.

La composición, cobijada bajo el gran guardapolvo de pizarra, está presidida por una gran custodia sobre unas nubes, alusivas a su condición celestial, cobijada por sendas cortinas que penden de una corona real, en cuyo remate aparece una cruz. Tras la custodia dos veneras rematan la composición. A ambos lados, sendas figuras, masculina y femenina, ambas muy jóvenes, aparecen postradas en actitud de adoración del cuerpo de Cristo mostrado en la custodia. (Fig. 4)

Tanto la figura femenina de la derecha, como la masculina, situada a la izquierda, muestran en el sombrero con que se cubren el símbolo de los Siervos del Santísimo Sacramento, pía congregación existente desde finales del S. XVI.

En los dos extremos del ático, a ambos lados de las figuras orantes, sendos jarrones repletos de rosas, de claro simbolismo mariano, completan el programa iconográfico.

Patio

Al traspasar la línea de la puerta y penetrar en el interior del palacio, un arco trilobulado da acceso al patio, porticado en tres de sus lados.

El arco, profusamente ornamentado a base de formas vegetales, presenta tres elementos iconográficos destacables, todos ellos en el medio punto de la parte superior.

La clave, está ocupada por una máscara de apariencia masculina, adornada de poblado bigote, de cuya boca surgen dos estilizadas formas vegetales. A ambos lados, en el arranque de esta parte del arco, sendas aves completan la iconografía de esta zona.

Se trata de dos pavos reales, aunque en actitudes y formas diferentes. El del lado izquierdo (del espectador, que se corresponde con el lado del camello en la puerta) tiene una apariencia pesada, a pesar de la larga cola que permite su identificación, mostrando unas grandes patas, que parece encoger. Por su parte, el del lado derecho ofrece una apariencia mucho más esbelta, elevándose en vuelo, remarcado por la larga cola estirada. Las patas, al contrario de su compañera, las mantiene encogidas, semiocultas, casi desapareciendo entre la cola. (Fig. 5)

Es esta ave sumamente hermosa, siendo por eso símbolo del orgullo, porque a todas las demás vence en belleza, pero en cambio tiene los pies muy feos, por lo que se avergüenza.

> *"La razon de humillarse el pavo, mirandose los pies, es porque son feos demasiadamente, y como repara en tanta fealdad, presumiendo de tanta hermosura, se congoja y mortifica, recogiendose y humillándose"*[14].

La diferencia entre ambas imágenes es clara, una esconde los pies y eleva el vuelo majestuoso, siendo por tanto símbolo del orgullo y la soberbia, en tanto que su compañera, consciente de la fealdad de sus pies, es el símbolo de la humildad y modestia.

Una vez traspasada la puerta, se accede al primero de los patios de que consta el palacio, formado por arcos de medio punto en tres de sus lados. Las galerías que rodean dicho patio se sostienen por medio de arcos, que reposan sobre las columnas de las esquinas, y en los muros por medio de ménsulas figuradas. De ellas se conservan cinco, formando parejas a uno y otro lado de la puerta de entrada, excepto la última, ubicada en la esquina del fondo, que carece de pareja, probablemente por haber desaparecido.

La primera de las parejas, situadas a uno y otro lado de la puerta de entrada, muestra dos figuras masculinas, de luengas y onduladas barbas, de edad avanzada, con un aspecto que recuerda la imagen de los profetas. Ambas son prácticamente iguales, diferenciándose tan sólo en el gesto del rostro. En tanto que la figura situada a la derecha de la puerta muestra una expresión de felicidad y esperanza, dirigiendo la mirada al frente, su compañera, situada a la izquierda presenta un semblante taciturno y entristecido, careciendo los ojos de vida, entrecerrados, tratando de indicar la ceguera que padece, ya sea física o moral.

La siguiente pareja, situadas en los muros norte y sur, muestra dos figuras masculinas, provistas de espesos bigotes. Ambas figuras se adornan con sendos turbantes, lo que permite identificarlas como pertenecientes al pueblo musulmán. Al igual que la pareja anterior, la del lado derecho, situada en el lado sur, muestra

[14] FERRER DE VALDECEBRO, A. *Gobierno…*, op. cit., p. 340.

una sonrisa, en tanto que su compañera de enfrente, en el lado norte, presenta los ojos cerrados, al tiempo que su expresión es de tristeza. (Fig. 6)

La última de las figuras, situada en la esquina sur del muro, muestra la imagen de un hombre rudo, de poblado bigote, que recuerda la imagen de los pueblos bárbaros. Su expresión es de serenidad al tiempo que sus ojos semicerrados expresan un sentimiento de humildad.

El programa iconográfico del patio finaliza con las figuras, que en pequeños relieves adornan los arcos que rodean el patio. Dichos arcos, con abundante decoración en estuco, se aligeran por medio de varios óculos trebolados, situados sobre las columnas centrales.

En la decoración, muy abundante y menuda, se intercalan algunas figuras, que conforman el programa iconográfico. En las claves de los arcos centrales de los cuatro lados se repite un mismo motivo iconográfico. Se trata de un anillo, del que pende un pequeño lazo. Se trata de un símbolo distintivo de la nobleza: (Fig. 7)

> *"Fuelo entre los romanos un anillo, (…) porque en la tercera batalla que tuvieron con los de Cartago, después de conseguida la victoria, premiaron a los de mas valor, y aliento, con anillo; dandoles con ello honor y ventajas en el sucesso"*[15].

Situados a los lados de los óculos, en los lados este y oeste del patio, figuran cuatro aves, muy semejantes, pero que presentan algunas diferencias significativas. La similitud de las cuatro figuras hace muy difícil la interpretación, aunque pensamos que algunos de los atributos permiten una correcta lectura.

La primera de las figuras, situada a la derecha del arco de entrada, representa un ave de aspecto pesado, de pequeñas alas, pero de fuertes patas. De su pico abierto surge una forma, con apariencia de rayos. Creemos que puede tratarse del gallo, aludiendo por medio de las formas que salen de su boca a su estridente canto. Es esta un ave, que al carecer de vuelo no puede compararse a la majestuosidad del águila, pero muy semejante a ésta en el resto de cualidades, significándose por medio de ella la imagen de los divino.

[15] FERRER DE VALDECEBROS, A. *Aves…,* op. cit., p. 24.

"Que le avia criado la Providencia Divina (al gallo) para despertar a los hombres, y enseñarlos à que rindan alabanças, y gracias al Cielo los unos, à que se ocupen en ejercicio de su trabajo otros. (...) Es tambien representación de lo Divino, siendo instrumento por donde lo da à conocer"[16]. (Fig. 8)

El ave situada en el mismo lado, junto al óculo izquierdo, es muy semejante a la anterior, con el cuello más largo, y de su boca salen lo que parecen ser alargados granos o pequeñas láminas. Creemos que puede tratarse de la gallina, la cual es considerada como uno de los símbolos de la riqueza: *"Lo era la gallina comiendo granos de oro. Porque cuando come, más desperdicia con los pies que llega al pico. Más pierde el rico de la conciencia, que gana para la comida"*[17].

En la pared de enfrente, otras dos aves se corresponden simétricamente con las vistas. Frente a la gallina, un ave, de cuerpo pesado como todas ellas, carente de alas, aunque con grandes patas, parece estar expulsando por su boca algún tipo de animal, u otro tipo de comida. Creemos que puede tratarse de la oca. Este animal es el símbolo del daño: *"es éste animal dañosísimo, pues en cualquier lugar que esparza sus excrementos, acaba por corroer toda cosa. Nada hay que haga mas daño a los prados o a los sembrados que cuando se llevan a las ocas para darles de comer"*[18].

La última de las figuras, situada frente al gallo, y muy semejante a él, se encuentra asimismo arrojando por la boca lo que parece ser un haz de rayos, alusivo al sonido emitido por el ave. Creemos que puede tratarse del ganso o ánsar. Por sus características fue sagrado en Roma, habitando en el Capitolio. Son el símbolo del silencio, ya que al volar están continuamente graznando, pero al pasar por el monte Tauro, ante el peligro de que puedan ser descubiertos por las águilas, toman una piedra en su pico para evitar de esa manera emitir sonidos y poder pasar a salvo[19].

En Roma fueron animales sagrados ya que al haberse dormido los guardianes que custodiaban el Capitolio, los ánsares, con sus graznidos despertaron la guardia cuando los enemigos se disponían a asaltarlo[20].

Las dos aves afrontadas tienen un mismo significado, tanto el gallo como el ánsar sirven con sus voces para despertar al ser humano de su sueño, entendiendo

---

[16] FERRER DE VALDECEBROS, A. *Fieras...,* op. cit., p. 26.
[17] *Ibídem,* p. 300.
[18] RIPA, C., *Iconología,* Tomo I, p. 249.
[19] FERRER DE VALDECEBROS, A. *Aves...,* op. cit., p. 296.
[20] COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Emblemas Morales,* Madrid, 1610, Cent. 3, Embl. 10, fol. 210.

éste no tanto en el sentido físico y literal, como en el sentido moral. Las otras dos, la gallina y la oca, hacen referencia a la riqueza y la guerra, y el daño causado por ésta.

Portada segundo palacio. Casa 51.

Tal como dijimos anteriormente, el edificio son en realidad dos palacios, que aunque con portadas diferentes al exterior, se encuentran unidos por dentro, formando una sola mansión, aunque manteniendo dos unidades de habitación. El que presenta una portada más sencilla, es en realidad el palacio del dueño de la casa, D. Juan Dávila.

La portada, aunque sigue el modelo de su compañera, presenta una mayor sencillez. En la parte inferior, correspondiente a la puerta de entrada, la iconografía queda reducida a muy escasos elementos. (Fig. 9)

Alrededor de la puerta, sendas serpientes se transforman en molduras mixtilíneas que enmarcan la puerta. Hay que señalar que las serpientes, muy claras en la parte inferior, cuando ocupan el dintel de la puerta, transforman la cabeza en la de un delfín, animal cuyas características difieren fundamentalmente de las del reptil, ya que tradicionalmente se haya asociado a la salvación y la clemencia: *"Lo era el Delfín (jeroglífico de la Clemencia) con un navegante cargado, venciendo las olas del Mar, para conducirlo a la playa. Es un linage de pez tierno amante de los hombres de quien refiere Pausanias, que navegando Phalanto Lacedemon, padecio en el Mar Criseo naufragio: zafose del navio, arrojose al Mar, cogiòle un Delfin, y le saco libre sobre sus espaldas à la ribera"*[21].

Sobre el dintel, dos leones, uno a cada lado, pisotean un pequeño animal, tal vez un mono o un reptil, que aplastado bajo las poderosas garras de la fiera, parece desaparecer entre ellas, al tiempo que abre la boca en un gesto de terror y muerte. El león, de poblada y larga melena, abre la boca rugiente, mostrando dos afilados colmillos blancos. Creemos que se está haciendo referencia a la cualidad del león de poder matar a los débiles animales tan sólo con su poderoso rugido: *"Tiene tan espantosa y horrible voz, y el rugido como feroz su aspecto. Suele viéndose acosado de la hambre, salirse a la selva, o subir la cumbre de alguna montaña, a donde rompe el ayre con tan violento rugido, que à sus ecos rinden la vida los tímidos animalejos"*[22].

[21] FERRER DE VALDECEBRO, A. *Fieras,* p. 132.
[22] FERRER DE VALDECEBRO, A. *Fieras,* p. 30.

El cuerpo superior, correspondiente al balcón, cobijado al igual que la otra portada por el gran guardapolvo de pizarra, no presenta iconografía alguna, tan sólo coronado por la figura del escudo heráldico, dentro de un frontón partido adornado de voluminosas volutas.

El programa iconográfico se completa con los dos relieves que, como en buena parte de los palacios jerezanos del XVIII, adornan las esquinas de la fachada del palacio. El relieve situado en la esquina sur es el más espectacular y llamativo. Apoyado sobre una columna corintia de mármol blanco, se muestra un perro que parece asomarse a una ventana, permaneciendo en reposo, tranquilo, vigilando la cruz de hierro que se yergue sobre él, en la esquina del edificio. (Fig. 10)

El del norte, es totalmente diferente. Sobre una columna toscana de mármol blanco, el relieve representa una venera, profusamente adornada con elementos fitomorfos, por medio de la cual se alude al agua del bautismo, al cristianismo.

INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

A lo largo del análisis iconográfico llevado a cabo, se ha podido comprobar como toda la iconografía analizada gira en torno a dos ejes, o mejor dicho a dos elementos contrapuestos: El caballo y el camello.

El caballo, situado en el lado derecho de la puerta, es el símbolo de la soberbia y las pasiones desenfrenadas, de la lujuria, y de la juventud, hallándose consagrado al dios Marte. El camello, por el contrario, significa la humildad, la docilidad, pudiendo ser guiado por un niño.

El programa iconográfico, habida cuenta el carácter simbólico y de prestigio que ostenta el palacio como emblema familiar, hay que verlo en relación al devenir histórico de la familia Dávila, así como a la evolución vital del dueño de la casa.

Los Dávila pertenecen la más rancia nobleza jerezana, y como tal participa en las luchas de banderías de la ciudad, así como, al servicio del rey, participa en las distintas campañas a las que son convocados, dado su prestigio. El caballo hace alusión a esa parte de la historia familiar, en que las luchas y los excesos eran la norma habitual, pero también y por extensión, hace referencia a la juventud del dueño de la casa. El camello es el contrapunto, la contraposición a los excesos y al

pecado. Significa la moderación, al tiempo que se refiere al momento de sosiego actual de la familia.

En relación con el caballo, animal guerrero por excelencia, consagrado a Marte, hay que ver los relieves situados tras la columna. El busto del guerrero no deja lugar a dudas, acompañado de toda una serie de armas ofensivas y defensivas, que completan la alegoría bélica. La parte inferior del relieve, por medio del cuerno de caza y las flecha, hace referencia a otra de las ocupaciones del caballero, como es el ejercicio de la caza, a lo que se ha de dedicar en tiempos de paz, preparándose para más arduas ocupaciones.

Los relieves que ornamentan el alto podium sobre el que se asientan las columnas, en el del lado derecho hacen alusión a la guerra, pero también a los beneficios obtenidos una vez lograda la paz. La espiga de cereal, el árbol cargado de frutos, las armas abandonadas, muestran claramente como, si bien la guerra puede ser necesaria en un determinado momento, claro indicio de una cultura nobiliaria acostumbrada a las luchas, sin embargo, el auténtico beneficio viene de la paz, generadora de riqueza.

Relacionados con el camello, animal humilde y pacífico, acostumbrado a la carga de grandes pesos y a los sacrificios, están los relieves situados tras la columna, alusivos a la otra faceta del dueño de la casa, como es la de hombre de leyes, que desempeña cargos de responsabilidad en la vida civil.

El busto muestra un caballero ataviado con sombrero, que lo contrapone al casco militar del otro lado. A esa actividad civil hacen referencia los relieves, mostrando una coraza vacía, y una panoplia en la que se entrecruzan una corta espada y un bastón de mando. Los elementos ornamentales que figuran en el relieve inferior, igualmente hacen referencia a una sociedad en paz, con la bandera hacia abajo, entrecruzada con una flauta, alusiva a los beneficios generados por la bonanza, haciendo posible el florecimiento de las artes.

El podium sobre el que reposa la columna, muestra en sus cuatro relieves las alegorías de las virtudes: Justicia, Prudencia, Templanza y Fortaleza. Por medio de ellas se alude a las cualidades necesarias al buen gobernante, alejado de los excesos del cuerpo y del espíritu.

El conjunto escultórico que corona la fachada, se halla presidido por la custodia, escoltada por dos jóvenes, hombre y mujer, que arrodillados la adoran.

La custodia puede hacer referencia al hecho acaecido el día 13 de abril del año 1762, en el cual, el preso Antonio López, cuando iban a darles a los presos la comunión, arrojó el viril conteniendo la Sagrada Forma, a la cuadra de la cárcel, con gran escándalo de todo el pueblo, por lo que dicho preso quedó expuesto a la vergüenza pública ese mismo día. Don Juan Dávila, entre sus pertenencias conservaba *"un marco tallado y dorado de un relicario grande que en el centro entre otras reliquias tiene el viril que tuvo la forma que echó a el suelo un reo de la cárcel de esta ciudad nombrado Antonio López"*[23].

El hecho de que ambos personajes ostenten en su frente el símbolo de los Esclavos del Santísimo Sacramento, debe relacionarse con el hecho probable de que D. Juan Dávila, ante el agravio sufrido por la Eucaristía, entrara, en señal de desagravio, a formar parte de la dicha pía Congregación, mostrando así públicamente su fe.

Llama la atención el hecho de que el personaje femenino ocupe el lado derecho, correspondiente al caballo, el lado ocupado por la guerra, la juventud, los vicios y la intemperancia. Esto hay que ponerlo en relación con una de las cualidades del caballo, como es su extremada lascivia.

> *"Está dotado de una gran lascivia, de tal manera que apenas puede cohibirse ante el primer olor de las hembras. Virgilio dice de él: Cuando el olor impregna el aire de sus cuerpos, ni la dureza del freno, ni la crueldad de la fusta, ni las montañas rocosas, ni las fosas son capaces de detener su carrera; ni siquiera los montes o los ríos pueden desviar su dirección"*[24].

En relación con esta característica del caballo es como hemos de ver la figura de la mujer, ya que ésta es mucho más dada al placer de la carne que el hombre, puesto que poseen un mayor apetito sexual que el varón, enorme e incontrolable: *"y este amor puede más en la mujer, como quiera que ella es más inclinada a cosas del placer que no el varón"*[25]. Tradicionalmente, la mujer ha sido asociada a la idea de la lujuria y el pecado, y aunque se encuentra en un contexto de adoración y oración ante la Eucaristía, la mujer ha de ocupar, necesariamente, el lugar del pecado y la

---

[23] PINTO PUERTO, F. (Coord.) *La casa palacio Bertemati (1776-2006)*, p. 51. La mención de este episodio aparece relatado por Juan de Trillo y Borbón (1918: 7).
[24] KIRCHNER, A. *El Arca de Noé,* 1673, Madrid, 1989, Ed. Octo, p. 83.
[25] VIVES, J. L. *Instrucción de la mujer cristiana,* Madrid, 1944, p. 11.

intemperancia. De hecho, se está haciendo mención, de forma implícita, al pecado de Eva, a la desobediencia de la primera mujer, causante y origen de todos los pecados y los males del mundo.

Tras la imagen de la custodia, la venera alude a la regeneración por el bautismo. No podía faltar en este conjunto de símbolos alusivos a una profunda religiosidad, la mención explícita a la devoción mariana por medio de los jarrones repletos de rosas, imagen inequívoca de la Rosa Mística, que es María, la Madre de Dios.

Tras penetrar en el interior del palacio, la oposición entre ambos lados, positivo y negativo, permanece, produciéndose una auténtica psicomaquia, una confrontación entre el Bien y el Mal.

La primera de estas confrontaciones se constata en el mismo arco de entrada. En la clave, una máscara hace referencia a la condición humana, al tiempo que es símbolo del engaño y de la contrición[26]. A ambos lados aparece un mismo motivo, en este caso un ave, el pavo real, pero con aspecto y significado diferente en cada una de las imágenes. Si en una de las representaciones aparece elevándose en vuelo, mostrando su larga cola, con los pies semiocultos, simbolizando el orgullo, en la otra imagen, posada en tierra, muestra avergonzada la fealdad de sus patas, significando con ello la humildad.

La misma diferenciación espacial se manifiesta en las figuras que, a modo de ménsulas, sostienen los arcos del patio. Mientras que los situados en el lado de la derecha, el lado del caballo, muestran los ojos cerrados, ciegos, alusivos al pecado[27], los situados al otro lado muestran una expresión de felicidad, propia de quien ya ha conocido la fe.

Mediante estas cabezas, se quiere manifestar el poder de la Fe, que alcanza a todos los pueblos, a todas las razas y todas las religiones. Las situadas a la entrada, hacen referencia al pueblo judío, a los profetas anunciadores de la fe de Cristo. En la otra pared, el personaje adornado con el turbante, hace alusión de manera inequívoca al pueblo islámico, y por último a los pueblos bárbaros. Si en el lado derecho su ceguera les ha impedido el conocimiento de la verdadera fe, en el otro, tras conocerla, no pueden por menos que aceptarla y profesar la verdadera religión.

[26] RIPA, C. *Iconología,* Tomo I, p. 232.
[27] *Ibídem,* Tomo II, p. 189.

De nuevo la confrontación entre el Bien y el Mal, cuya línea de diferenciación es la Fe cristiana.

El patio al que se accede es el centro de la mansión, el corazón de la casa, el cual resume sintéticamente, el programa iconográfico desarrollado hasta ahora.

En las claves de los cuatro arcos centrales se muestra el símbolo de la nobleza, el anillo. El dueño de la mansión, profundamente religioso, es consciente que el hecho de pertenecer a un estamento privilegiado, no significa la perfección, muy al contrario, hay elementos que pueden significar un mayor peligro para la salvación. Pero la pertenencia a ese grupo le obliga ciertamente a ser modelo para el resto de la comunidad cristiana.

El patio, como el resto de los espacios estudiados, fachada y entrada, se divide en dos ámbitos diferenciados: el Bien y el Mal. A uno y otro lado se suceden los símbolos contrapuestos. El gallo, símbolo de lo divino, al tiempo que sirve como despertar a la oración, se contrapone con la gallina, su pareja, el elemento femenino, simbolizando aquí la riqueza. En este sentido hay que recordar las palabras del evangelio, en el cual se dice: *"Entonces dijo Jesús a sus discípulos: Yo os aseguro que un rico difícilmente entrará en el Reino de los Cielos. Os repito, es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja, que el que un rico entre en el Reino de los Cielos"*[28]. La gallina se encuentra en el lado opuesto al camello, con lo cual la contraposición es evidente.

En la otra pareja de aves la contraposición es asimismo muy clara y evidente. Si la oca significa la destrucción y la ruina, el macho, el ánsar, simboliza la prudencia y la vigilancia ante el asalto de los pecados. La oca se relaciona con la gallina. Puestos en relación con el caballo, muestran los peligros de la ambición, de la cual la guerra y la destrucción son una consecuencia.

La portada correspondiente a la casa número 51, habitada por el dueño de la casa, D. Juan Dávila, muestra una psicomaquia, una contraposición, al igual que su compañera, aunque más escueta, predominando en ésta el valor positivo. El león aplasta con sus garras al pequeño animal, muerto por la potencia de su rugido, simbolizando éste la palabra de Dios. Al mismo tiempo, la serpiente que rodea la

[28] Mt. 19, 24.

puerta de entrada, símbolo del pecado, se transforma en el delfín, animal benefactor por excelencia y símbolo de la Fe.

En las esquinas de la fachada, sendos pequeños relieves parecen custodiar lo contenido en ambas portadas. En la esquina sur, el lado del sol y de la luz, el pequeño can se muestra vigilante, custodiando la cruz. En el lado norte, el lado de las sombras y del pecado, unas veneras aluden a la salvación mediante el bautismo.

Todo el programa iconográfico gira en torno a la contraposición entre el Bien y el Mal, la lucha entre la Virtud y el Pecado. Esta confrontación también se aprecia en la valoración que hace de la mujer y del género femenino, identificando la mujer con la lujuria, el vicio, y los deseos inmoderados, que como sucede en el caballo, hay que embridar y refrenar.

El texto que parece haber seguido como modelo literario, en el que se ha basado la iconografía, pueden haber sido los libros de Andrés Ferrer de Valdecebro, tanto el tratado de aves como el de fieras.

Lo más interesante de este palacio, es la trascendencia iconográfica que tuvo en la zona jerezano-portuense, ya que parte de la iconografía se repite en palacios tan importantes como el del marqués de Montana, el de Pemartín, o la casa del canónigo Menchaca, en Jerez, o el palacio de la marquesa de Candia en El Puerto de Santa María.

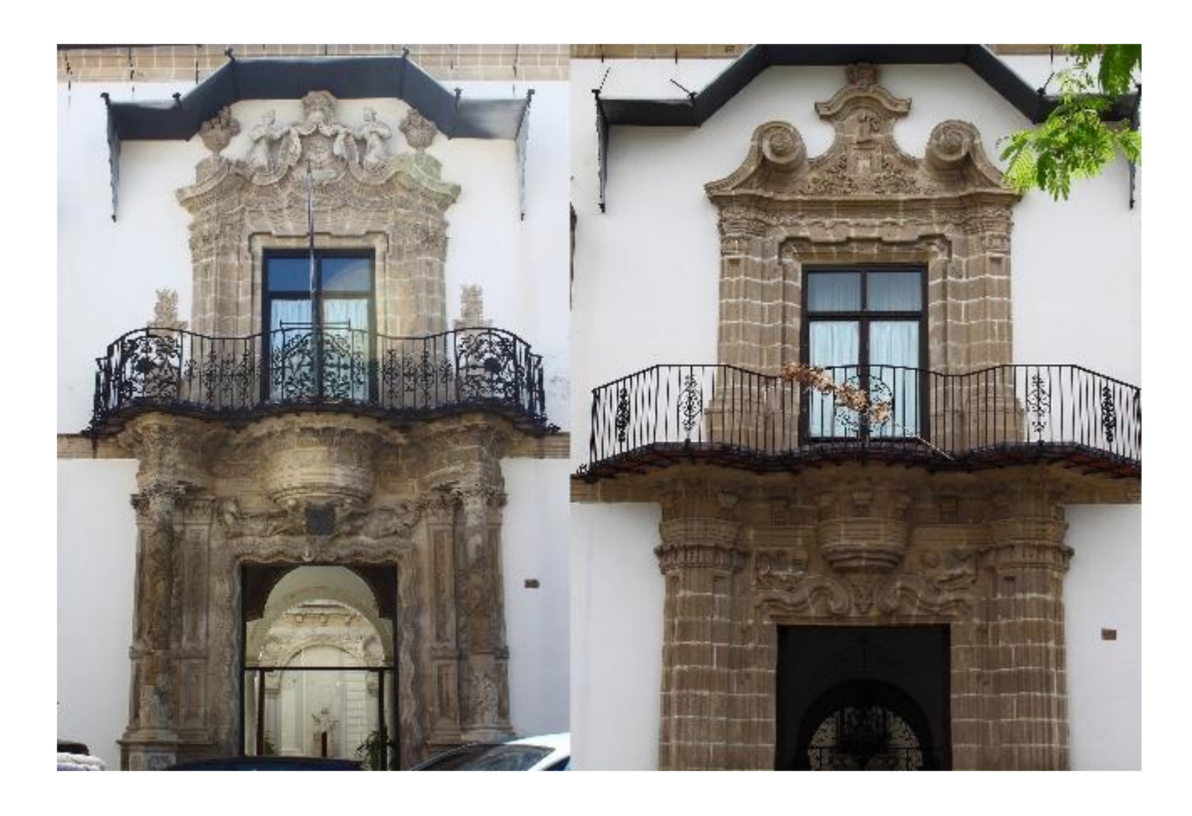


Fig. 1: *Palacio de Bertemati*, Juan de Bargas, 1772-1776. Portadas, Casa 50-Casa 51. Foto: Antonio Aguayo Cobo [AAC].



Fig. 2. *Palacio de Bertemati*. Portada principal. Caballo y Camello. Foto: [AAC].



Fig. 3. *Palacio de Bertemati.* Portada principal. Podium izquierdo. Templanza y Fortaleza. Foto: [AAC].

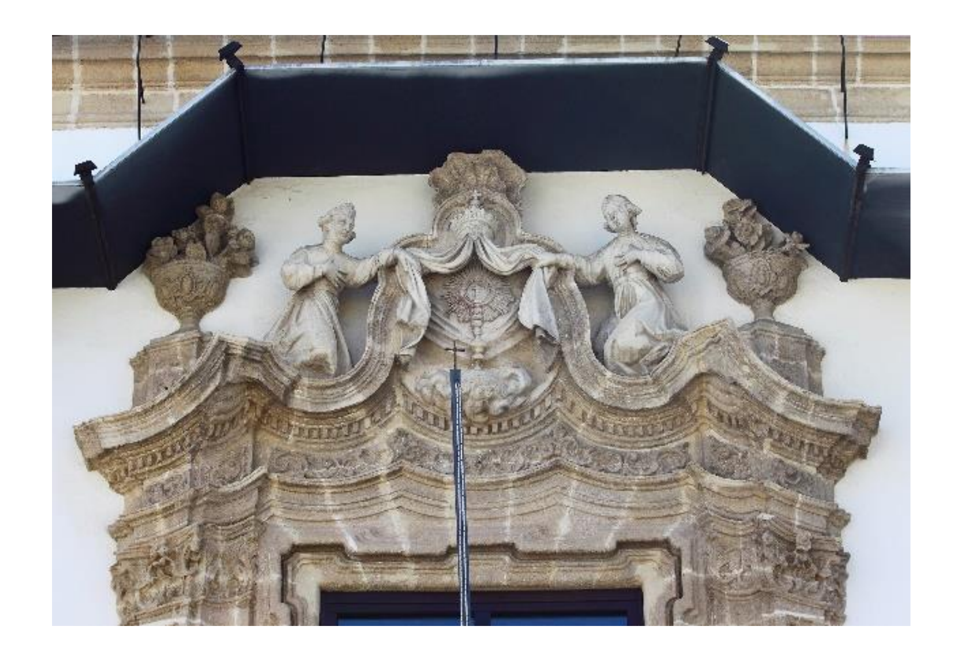


Fig. 4. *Palacio de Bertemati*. Portada Principal. Custodia. Foto: [AAC].



Fig. 5. *Palacio de Bertemati.* Patio. Pavos reales. Humildad. Orgullo. Foto: [AAC].



Fig. 6. *Palacio de Bertemati*. Patio. Pueblo islámico. Foto: [AAC].



Fig. 7. *Palacio de Bertemati*. Patio. Anillo. Foto: [AAC].



Fig. 8. *Palacio de Bertemati*. Patio. Gallo. Foto: [AAC].



Fig. 10. *Palacio de Bertemati*. Esquinas. Foto: [AAC].



Fig. 9. *Palacio de Bertemati*. Portada secundaria. Casa 51. Foto: [AAC].

AS GRAVURAS E A TRATADÍSTICA EM CIRCULACAO NAS MINAS SETECENTISTAS E SUA INFLUÊNCIA NA PRODUÇÃO DA OBRA DO MAIOR ARTISTA DO BARROCO BRASILEIRO, ANTONIO FRANCISCO LISBOA, O ALEIJADINHO (1738-1814) [1]

André Guilherme Dornelles Dangelo

Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMEN: La arquitectura del siglo XVIII en Minas Gerais produjo numerosos monumentos significativos de la historia del arte brasileño. En este movimiento participaran decenas de artesanos y albañiles, escultores y pintores, entre ellos el nombre y la obra arquitectónica y escultórica de Antonio Francisco Lisboa, el Aleijadinho. Incluso hoy en día, hay pocos datos concretos sobre su formación profesional, pero es cierto que estudió con lo debujador de monedas del Reino, donde aprendió las técnicas del dibujo y la composición artística, y probablemente tuvo contacto con una serie de grabados franceses. También se sabe que tenía una formación práctica en arquitectura en el taller de su padre. En concreto, podemos ver en el análisis de su obra que tiene raíces ibéricas, ya que el repertorio del rococó y expresiones artísticas vinculadas al barroco tardío internacional. Analizar los posibles enfoques culturales en la obra de Aleijadinho vinculado al movimiento de las fuentes artísticas entre Europa y los del siglo XVIII Minas Gerais es el propósito de esta comunicación.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura barroca portugués e brasileña, Cultura arquitectónica, Tránsito culturales.

ABSTRACT: The eighteenth-century architecture in Minas Gerais had produced numerous significant monuments to the history of Brazilian art. To this movement attended dozens of craftsmen, masters of works, sculptors and painters, among which the name and the architectural and sculptural work of Antonio Francisco Lisboa, the Aleijadinho. Even today, there is little concrete data on his professional training, but it is certain that he had studied with the Crown's coin engraver, where he learned the techniques of drawing and artistic composition, and probably had contact with a number of French engravings. It is also known that he had practical training in architecture in his

[1]Produção integrante da pesquisa intitulada "ESTUDO, CRÍTICA E DIFUSÃO DA ARQUITETURA BRASILEIRA POR MEIO DIGITAL: DESENVOLVIMENTO DE METODOLOGIAS E INSTRUMENTOS DE APRENDIZAGEM", com financiamento do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

father's workshop. Specifically, we can see in the analysis of his work, that it has both approaches with Iberian roots, as the repertoire of the Rococo and artistic expressions linked to international late baroque. Analyzing the possible cultural approaches in Aleijadinho's work linked to the movement of artistic sources between Europe and the eighteenth-century Minas Gerais is the purpose of this communication.
KEYWORDS: Luso-Brazilian baroque architecture, Architectural culture, Cultural transit.

A formação, a aprendizagem e as influências recebidas pelos artífices, arquitetos e engenheiros durante o século XVIII constituíram elementos indispensáveis para a produção da arquitetura dentro dos valores do seu tempo. A cultura arquitetônica de uma época é também a dos homens que realizam essas obras e a sua formação cultural está vinculada às múltiplas influências que receberam, quer no início da sua carreira, quer ao longo dela. Quando falamos de uma cultura arquitetônica em Minas Gerais durante o século XVIIII, devemos enfatizar que estamos falando de um sistema mais amplo, conectado a uma rede de influências culturais que permeia tanto as cidades litorâneas do Brasil, dentre elas principalmente o Rio de Janeiro, capital do Vice- Reinado a partir de 1765.

É hoje opinião já bastante convergente na historiografia da arte e arquitetura luso brasileira, que o grande salto qualitativo da cultura arquitetônica em Minas Gerais no século XVIII emergiu da efervescência cultural diferenciada do litoral, ancorada em um orgulho de independência social, estética e política bastante presente, muito mais do que nas outras províncias do Brasil. Hoje sabemos melhor que, no campo do estudo das artes e da arquitetura, a formação cultural da região das Minas foi feita de forma híbrida, via diversos fluxos culturais. Alguns não bem claros, já que a situação colonial dificulta esse mapeamento, e outros mais fáceis de se decifrar, e que nos últimos anos, aos poucos, vêm sendo detalhados a partir dos estudos efetivados sobre a circularidade cultural em Portugal e no Brasil.

Com o avanço dos estudos sobre a formação dos construtores e mestres-de-obras que vieram de Portugal para as terras mineiras, podemos enfatizar, hoje, que uma das principais diferenças entre a cultura desenvolvida em Minas e a portuguesa foi, principalmente, seu espírito inquieto e mais afastado do compromisso com um

ideal de tradição artística ortodoxo, que não fosse passível de transformações na sua matriz cultural. Essa possibilidade de ruptura com modelo cultural herdado da Metrópole, feita por parte de um seleto grupo dos mais importantes arquitetos da Capitania, principalmente em relação à arquitetura e à escultura monumental, representou um avanço significativo frente às tradições da cultura arquitetônica portuguesa que, de uma maneira geral, mesmo com a chegada das tratadísticas do barroco italiano e francês às suas mãos, nunca se sentiu muito à vontade com uma série de propostas planimétricas neles contidas.

Na realidade, é preciso refletir que, desde o final do século XVII, a cultura arquitetônica praticada em Portugal processava-se de maneira muito defasada em relação às influências tardo barrocas empreendidas na arquitetura e nas artes em geral em países como a Itália, a França e Espanha. Refém de dicotomias difíceis de serem assimiladas em seu ambiente histórico-cultural e defasado em virtude das conjunturas políticas e econômicas do final do século XVI e quase todo o XVII, a tradição da produção da sua arquitetura estava ainda muito mais ligada à prática do canteiro, e do "modus operandi" do mestre de obras, que do que ao projeto 9intelectualizado de matriz italiana desenvolvido a partir do Renascimento.

Para justificar esse raciocínio, basta lembrarmos que em Portugal, no início do século XVIII, o ensino da nova arquitetura, filiada tanto aos padrões do tardo barroco internacional, era ainda timidamente desenvolvido através de um ensino dito "erudito" a partir das Aulas Oficiais de Arquitetura Civil e Militar e, de maneira muito mais expandida, em um ensino que se pode dizer "menos erudito", fundado na aprendizagem do desenho de arquitetura através da prática no canteiro, dos aprendizes dos ofícios chamados mecânicos: ourives, carpinteiro, pintor, canteiro e pedreiro, que atuavam livremente como arquiteto ou mestre de risco, numa cultura que não diferenciava bem o que era risco e o que era construção. Neste sentido, são compreensíveis as definições propostas sobre arquitetura e sobre o papel do arquiteto traçados tanto pelo tratado do Padre Inácio da Piedade[2] (que entente arquitetura somente como aplicação correta das ordens), como no de Cyrillo Wolkmar Machado[3] (onde é nítida a sua crítica a falta de entendimento do papel

[2]VASCONCELLOS, P. I. da P. *Artefactos symmetriacos, e geometricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e de pintura*. Lisboa: [s.n.], 1733.
[3]MACHADO, C. V. *Tratado de arquitectura e pintura*, Mafra, 1796-1808. Lisboa: Fundação Calouste Gulbemkian, 2001.

intelectual do projeto numa obra em Portugal no final do século XVIII). Eram tidos como itens de importância secundária, e por isso mal remunerados e pouco valorizados. Talvez essa condição fundamental tenha dado ao Aleijadinho a chance de sair do oficio mecânico de entalhador santeiro para também atuar como arquiteto em Minas Gerais.

Entrando agora no problema mais pertinente a essa comunicação, que é o problema das fontes europeias em trânsito na colônia, que certamente aproximaram o trabalho do Aleijadinho enquanto entalhador, ornamentista e arquiteto do produção no Velho Mundo, podemos dizer inicialmente que as investigações dos últimos vinte anos nesta área – propostas por pesquisadores como Victor-Lucien Tapié[4], Alex Nicolaeff[5], John Bury (1991)[6] – intuíram que, além das relações culturais diretas e vinculadas com Portugal e seus agentes transmissores, deveriam existir outras fontes visuais que alimentavam a criatividade da arte e da arquitetura brasileira. Muitos deles indicaram que estas fontes estariam vinculadas, principalmente, à produção da arte e da arquitetura setecentista da região da Baviera e da Boemia, sem, no entanto, avançar muito na construção de um caminho seguro para dar lastro a esses laços de relação. Estas bases culturais no Brasil foram melhor entendidas a partir do obra sobre a difusão do Rococó em Portugal e no Brasil, *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, da professora e pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira[7]. A conhecida pesquisadora, dentre outras colações fundamentais sobre o tema, foi quem comprovou a tese de que, com os homens, também circulam as informações nos livros:

> *"Os meios de divulgação internacional do barroco tardio foram os mesmos que estiveram na base da difusão do rococó, ou seja, as viagens de artistas, o comércio de obras de arte e as fontes impressas, incluindo tratados teóricos e manuais técnicos de arquitetura e ornamentação, bem como edições de pranchas e gravuras avulsas, vulgarizadas sobretudo no século XVIII"*[8].

---

[4] TAPIÉ, V.-L. "Rapprochements entre l´architecture religieuse de l´Europe Centrale et celle du Brésil au XVIIIe. siècle", em: *Congresso A Arte em Portugal no Século XVIII*. Bracara Augusta, Tomo II, v.XXVII, nº 64 (1973), pp. 565/570.

[5] NICOLAEFF, A. "Igrejas rococó em Minas e na Baviera", *Revista Barroco*, nº 15 (1990-1992), pp. 395/399.

[6] BURY, J. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

[7]OLIVEIRA, M. A. R. (de) *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.* São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

[8] *Ibídem,* p. 69.

Outra fonte fundamental para dar corpo a esse estudo veio das pesquisas pioneiras do historiador da arquitetura Christian Norberg-Schulz[9] sobre o tardo barroco internacional, quando o autor mapeou a base tratadística da arquitetura barroca produzida durante o século XVIII e demonstrou sua ancoragem no repertório da arquitetura barroca italiana de Bernini, de Borromini, de Guarini, de Maderno, de Fontana e de Juvarra, utilizados como referência na produção das obras tardo barrocas, adaptadas sem desprezar a tradição regional. Neste sentido, para o conhecimento desse repertório italiano em regiões onde o barroco se desenvolveu tardiamente, como na Europa Central, em algumas regiões da Espanha, em Portugal ou no Brasil, antes de tudo é preciso conhecer a rota dos principais títulos em circulação dentro do leque da tratadística arquitetônica e artística vigente na transição dos séculos XVII e XVIII. Para compor o texto aqui apresentado, destacamos, resumidamente, algumas referências que pudemos de fato fazer uma aproximação com a obra vinculada ao nome de Antonio Francisco Lisboa como arquiteto e ornamentista.

Entre os álbuns iconográficos, podemos citar o de Giovani Battista Falda[10] (1643-1678), *Il Terzo livro libro del novo teatro delle chiese di Roma data in luce sotto pontificato di Nostro Signore Papa Clemente IX*, publicado em Roma em 1669 e que continha gravuras de todas as igrejas barrocas de Roma. O tratado de Domenico De Rossi[11] (1659-1730), *Studio d'Architettura civile* publicado em Roma em 3 volumes em 1702, 1711, 1721, trazia impressas todas as propostas arquitetônicas dos principais arquitetos barrocos italianos, além de Michelangelo, internacionalizando todo esse repertório na Europa. Entre os tratados de Arquitetura, salientamos o *Architectura Civile,* de Guarino Guarini[12] (1624-1683), publicado pela primeira vez em 1686 e pela segunda em Turim em 1737 com dois volumes. É também desse período a publicação do *Opus architectonicum equitis Francisci Borromini*[13], editado por Sebastione Giannini em Roma em 1717. Dentre os tratados italianos

[9]NORBERG-SCHULZ, C. *Kilian Ignaz Dientzenhofer y el barroco Bohemio*. Barcelona, Ed. Oikos-tau, 1993.
[10]FALDA, G. B. *Fontane (Le) di Roma, disegnate et intagliate da Gio. B. Falda e da Gio. Francesco Venturini.* Roma, s.d. Com estampas.
[11]DE ROSSI, G. D. *Studio dell´Architettura Civile... opera dei più celebri architetti de nostri tempi.* Roma, Stamp. di D. De Rossi, Parte I –1702; Parte II – 1711; Parte III – 1721.
[12]GUARINI, G. *De la Architettura Civile*. Turim, F. Vittone, 1737.
[13]BORROMINI, F. *Opus Architectonicum... cioè l´Oratorio e la Fabbrica per l´Abitazione dei PP. del Oratório di San Filippo Neri, a cura di S. Giannini*. Roma, 1725.

destacamos, ainda, com um papel diferencial principalmente no mundo luso brasileiro, o fundamental *Perspectiva pictorum et architectorum* do padre jesuíta e arquiteto Andrea Pozzo[14] (1642-1709), publicado em vários idiomas a partir de 1693. Além da presença já documentada em Portugal de de um grande repertório internacional de gravuras impressas em Augsburg por diversos impressores a partir de 1740 e de livros de decoração e ornamentação franceses, como o de Juste-Aurèle Meissonier (1693-1750), e o tratado do cenógrafo italiano Ferdinando de Galli Bibiena, autor de vários tratados sobre arquitetura e perspectiva, como o *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*, editado em 1711, conforme demonstraram os estudos de Marie-Therèse Mandroux-França (1973; 1986)[15].

Durante as nossas pesquisas de doutoramento, começamos a mapear e intuir que no período entre 1700 a 1780 houve um grande fluxo de um tardo barroquismos, já contaminado pelas manifestações do Rococó, frutos de diversas causas como: guerras, terremotos, anacronismo temporal, etc., que atingiram a própria Itália, principalmente em regiões mais periféricas dos grandes centros irradiadores, como as cidades de Lecce, na Puglia, ou Val di Noto, na Sicília. Esse mesmo fenômeno cultural é sentido na região da Europa Central, em locais como Salzburg ou Melk, na Áustria, e na região da Baviera, na Alemanha. Este padrão cultural também pode ser percebido na análise de uma série de igrejas setecentistas em Praga e na República Tcheca.

Como demostrou Norberg-Schulz, todas as igrejas construídas desse período em regiões de forte influência rural e da presença de um espírito católico contra reformista vigoroso, como menor ou maior ênfase espacial, ornamental ou arquitetônica, trabalham com padrões estéticos vinculados ao barroco tardio e ao rococó. Ao analisar esses edifícios, verificamos a existência de linguagens e soluções arquitetônicas no mínimo vinculadas à produção setecentista do Aleijadinho em Minas Gerais. Por analogia e racionalidade, parece lógico que essas aproximações só seriam viáveis e críveis se aceitarmos que todas essas igrejas (em locais tão

[14]POZZO, A. *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*. Roma: J. J. Komarek, 1693-1702. 2 vols.
[15]MANDROUX-FRANÇA, M. T. "Information artistique et 'mass media' au XVIIIe. siècle: la diffusion de l´ornament gravé rococo au Portugal", em: *Congresso A Arte em Portugal no Século XVIII, Bracara Augusta*. t.II, v.XXVII, nº 64, 1973, p. 412-445. MANDROUX-FRANÇA, M. T. "Rome, Lisbonne, Rio de Janeiro, Londres et Paris: le long voyage du Recueil Weale (1745-1795)", *Colóquio-Artes*, nº 109 (1986).

diversos) foram concebidas sob o ponto de vista de uma cultura católica contra reformista de padrão similar e também a partir da possibilidade da existência de uma matriz cultural comum, que é o ponto de vista por nós defendido neste artigo, vinculado à existência de uma base de tratadística arquitetônica e iconográfica comuns para essas expressões artísticas e arquitetônicas, hoje bastante conhecida e que se difundia na Europa, na Espanha, em Portugal e no Brasil durante os séculos XVII e XVIII.

Logicamente, não podemos perder de vista a presença das diferenças regionais estabelecidas neste processo, relacionadas principalmente ao problema da tecnologia construtiva, à condição da mão de obra, e à própria tradição da arquitetura religiosa a ser adaptada a uma nova dinâmica cultural e econômica do empreendedor, como bem colocou o já citado Norberg-Schulz, quando estudou a obra de Kilian Ignaz Distzroffem na construção do barroco da Boemia (1993).

Para situar essas influências possíveis na obra do Aleijadinho em Minas Gerais numa síntese rápida, podemos começar nos reportando ao caso da fachada de Fischer von Erlach para a igreja das Ursolinas (1699-1704), em Salzburg. Ali, existe uma série de elementos arquitetônicos que Antônio Francisco Lisboa irá utilizar em seus projetos, já sob uma contaminação da linguagem do rococó na segunda metade do século XVIII em Minas Gerais. (Fig. 1)

Ainda que as provas documentais efetivas nunca apareçam, podemos, diante dessas evidências, pelo menos considerar viável que realmente exista um elo comum entre essas duas escolas. (Fig. 2)

Neste mesmo sentido, podemos comparar a solução de Antonio Francisco Lisboa para o novo coro da igreja do Carmo de Sabará, marco inicial da influência da linguagem rococó na sua obra por volta de 1770 e a solução proposta por Chistian Dientzenhofer para a igreja de San Nicolà, em Praga, obra de 1720. Logicamente falamos de escalas, de espaços e de abordagens construtivas diferentes, mas que se ligam pelo artifício da linguagem utilizada e pelo cromatismo do tratamento pictórico da arquitetura.

Em relação aos modelos vinculados à tratadística do Barroco italiano, vamos focar aqui em três exemplos clássicos: *Architectura Civile,* de Guarino Guarini (1624-1683), publicado pela primeira vez em 1686 e pela segunda em Turim em 1737 com dois volumes; a publicação do tratado de Domenico De Rossi (1659-1730), *Studio*

d'Architettura civile, publicado em Roma em 3 volumes em 1702, 1711, 1721 e o fundamental *Perspectiva pictorum et architectorum* do padre jesuíta e arquiteto Andrea Pozzo (1642-1709), publicado em Roma entre 1693 e 1700. No primeiro grupo de imagens comparamos a planta da igreja da Divina Providência de Lisboa, projeto não construído de 1680, como muito da obra publicada de Guarini, de onde provavelmente derivam as soluções propostas para as modificações da fachada da igreja do Carmo de Ouro Preto, proposta pelo Aleijadinho em 1772, e o projeto do Rosário de Ouro Preto de 1753, com sua planta traçada em duas elipses, numa forma totalmente contrária à tradição portuguesa, seguindo as especulações formais de Guarini. Aquele projeto acabou sendo refutado pela força da tradição arquitetônica chã portuguesa, como defendia o crítico Paulo Varella Gomes. (Figs. 3, 4 y 5)

Provavelmente através do tratado de Rossi, os arquitetos das Minas conheceram os monumentos barrocos de Roma, vinculados não somente aos jesuítas e ao gosto chão português, mas também as grandes realizações do barroco italiano, focadas na obra de Bernini, Borromini e Cortona. Em nosso entendimento, da dinâmica de curvas e contracurvas presente na fachada de San Carlino saiu a inspiração para a fachada do projeto de São Francisco de Ouro Preto, logicamente aclimatado aos elementos da arquitetura religiosa luso brasileira – sem cúpula e com a forte expressão da articulação das torres na composição do frontispício. Nesta composição também já existe muito da influência do tratado de Pozzo. (Fig. 6)

O tratado do padre Pozzo teve uma importante influência na estruturação formal da grande obra rococó do Aleijadinho, que foi o projeto de São Francisco de São Joao del Rei. Esse projeto, além de ser um amadurecimento da obra arquitetônica do Aleijadinho, já dentro da linguagem rococó, iria tornar-se o único registro confiável de seu talento como arquiteto. (Fig. 7)

A partir de 1768, começamos a perceber na região de Minas, tanto na pintura e na escultura como na arquitetura, uma ampliação significativa da presença do *rocaille* e o gosto pelo *décor* assimétrico na ornamentação sacra. Nada muito diferente do que tinha acontecido há apenas um década atrás em Portugal, quando os mosteiros beneditinos se inundaram, em ampla expansão de construção de igrejas, de gravuras sacras produzidas em Augsburg. Mais uma vez caberá ao gênio de Antonio Francisco Lisboa encontrar, dentro do meio artístico da Capitania de Minas, a maneira de fazer o melhor equilíbrio entre a linguagem já aclimatada do

barroco lisboeta, de maior influência italiana (com seu repertório de guirlandas, anjos, serafins, cartelas, baldaquinos e escudos heráldicos) com os novos motivos assimétricos da nova moda (com suas *rocailles*, cartelas sinuosas e arranjos florais). Como já se tinha mapeado em Portugal, a principal fonte dessa contaminação artística, foram as séries produzidas nas oficinas dos impressores Klauber e Hertel, conforme demonstraram os estudos de Marie-Therèse Mandroux-França. (Fig. 8)

A partir do encontro de Antonio Francisco Lisboa com essas ricas fontes visuais, podemos dizer que passamos para um terceiro momento do desenvolvimento da arte na Capitania. Se até a primeira metade do século XVIII, a arte e a arquitetura em aclimatação, em geral, seguiram os modelos arquitetônicos e artísticos do mundo português com as igrejas a gosto da simplicidade da planimetria chã contrastada com os interiores exuberantes da talha dourada, vimos que num segundo momento de maior liberdade criativa, a partir de 1753, gente de talento criativo como o "amador de risco" Dr. Antonio Pereira de Souza Calheiros, formado em Coimbra, o mestre José Coelho de Noronha, possuidor de gravuras e dos tratados de Pozzo e, principalmente, o Aleijadinho, avançaram a experimentação da arquitetura mineira para uma barroquismo inédito no mundo português. A chegada das gravuras alemãs avançava essa experiência para uma etapa final, onde o ornamento se impunha também como um valor fundamental na ambientação da arquitetura setecentista mineira. Logicamente existiu uma simbiose entre essas fontes e o ambiente ambiente católico e religioso das Minas rapidamente se viu seduzido pelo sentido dessas imagens, criando as condições para que os artistas dessem fluidez à sua manifestação na arte mineira de maneira intensa e criativa. Novamente foi principalmente o gênio do Aleijadinho que melhor materializou o estímulo das gravuras de Ausburg nas terras mineiras, seguido posteriormente pela obra do também genial pintor Manoel da Costa Athaide. Juntos, criaram uma adaptação bem sucedida e amadurecida das linguagens do arte barroca e do rococó, construindo uma marca indenitária do tardo barroco das Minas, onde as portadas em pedra sabão, do Aleijadinho, e os tetos de Athaide formam a conjunção perfeita desse sonho piedoso para o cenário dessa manifestação tropical da contra reforma. (Figs. 9 y 10)

Após essa exposição, gostaríamos de finalizar essa comunicação com outras reflexões. Em nosso entendimento, é inegável um amplo conhecimento durante o

século XVIII, tanto no Brasil como na região das Minas Gerais, da presença e circulação de uma tratadística atualizada, juntamente com vários álbuns iconográficos, hoje bastantes conhecidos para quem estuda o setecentos do mundo luso brasileiro. Entendemos no entanto, que estas referências, por si só, não justificariam a particularidade da expansão criativa da arquitetura religiosa sob a influência do tardo barroco, particularmente em Minas durante o século XVIII. Como expusemos em síntese, essa tratadística também existia, e em muito maior abundância em Portugal, e esse fator pouco afetou os pilares da tradição da arquitetura portuguesa, que com raras exceções, como foi a obra de André Soares, no Minho, Nicolau Nasoni, no Porto, ou mesmo a obra de João Antunes e Manoel da Costa Negreiros, em Lisboa e do Engenheiro Militar Rodrigo Franco em Óbidos. São edifícios que no nosso entendimento, ficaram embrionários, ou seja, não conseguiram avançar rumo a um amadurecimento formal pleno do tardo barroco que se expressa de maneira tão amadurecida na obra construída em Minas Gerais.

Nesse sentido, caminhamos neste artigo para aceitar que a circularidade cultural de fontes existiu, foi fundamental para a renovação da arte e da arquitetura na Capitania das Minas, mas que isoladamente não explicaria a particularidade da arquitetura setecentista mineira, fruto no nosso entendimento de conceito e abordagens culturais mais complexas, que ainda necessitam de maiores investigações historiográficas, ainda por realizar.



Fig. 1. *Igreja das Ursolinas*, Fischer von Erlach, 1699-1704. Salzburg. Foto: André Guilherme Dornelles Dangelo [AGDD].



Fig. 2. *Igreja do Carmo,* Antonio Francisco Lisboa, 1771-1773. Ouro Preto. Foto: [AGDD].

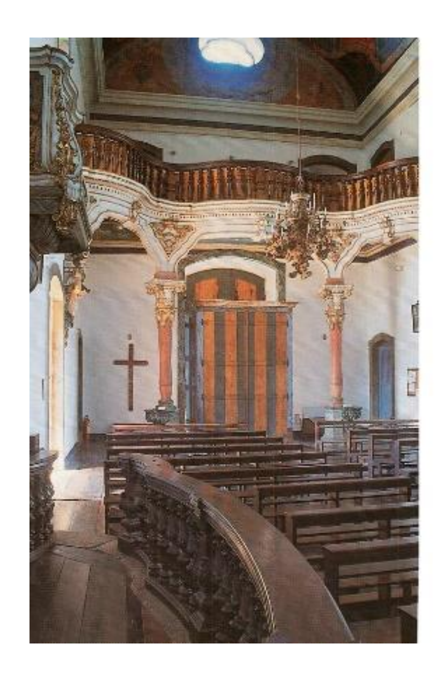




Fig. 3. *Igreja do Carmo,* Antonio Francisco Lisboa, 1771-1773. Ouro Preto. San Nicolà, Chistian Dientzenhofer, 1703-1715. Praga. Exemplos de movimentação do coro. Foto: [AGDD].

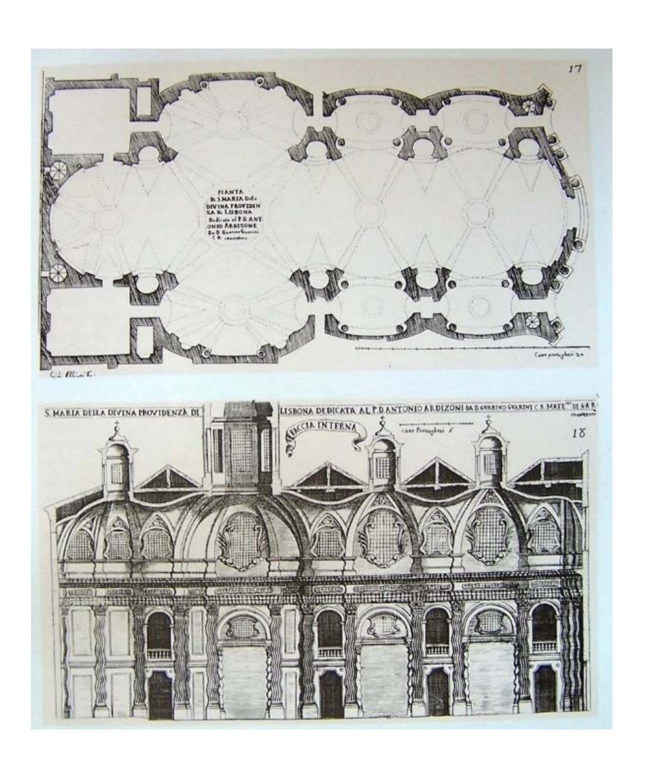


Fig. 4. *Igreja da Divina Providência*, Guarino Guarini, 1680. Lisboa. Foto: *Architectura Civile.*



Fig. 5. *Igreja do Carmo*, Antonio Francisco Lisboa, 1771-1773. Ouro Preto. Igreja do Rosário, Antonio Pereira de Souza Calheiros, 1753. Ouro Preto. Foto: [AGDD].



Fig. 6*. Igreja de San Carlo alle Quattro Fontante ou San Carlino*, Francesco Borromini, 1638-1641. Roma. Igreja de São Francisco de Assis, Antonio Francisco Lisboa, 1766-1790. Ouro Preto. Foto: [AGDD].



Fig. 7 –*Influências do Tratado de Andrea Pozzo no projeto de São Francisco de Assis* de São Joao del Rei de 1774. Foto: *Perspectiva pictorum et architectorum.* Arquivo do Museu da Inconfidência.

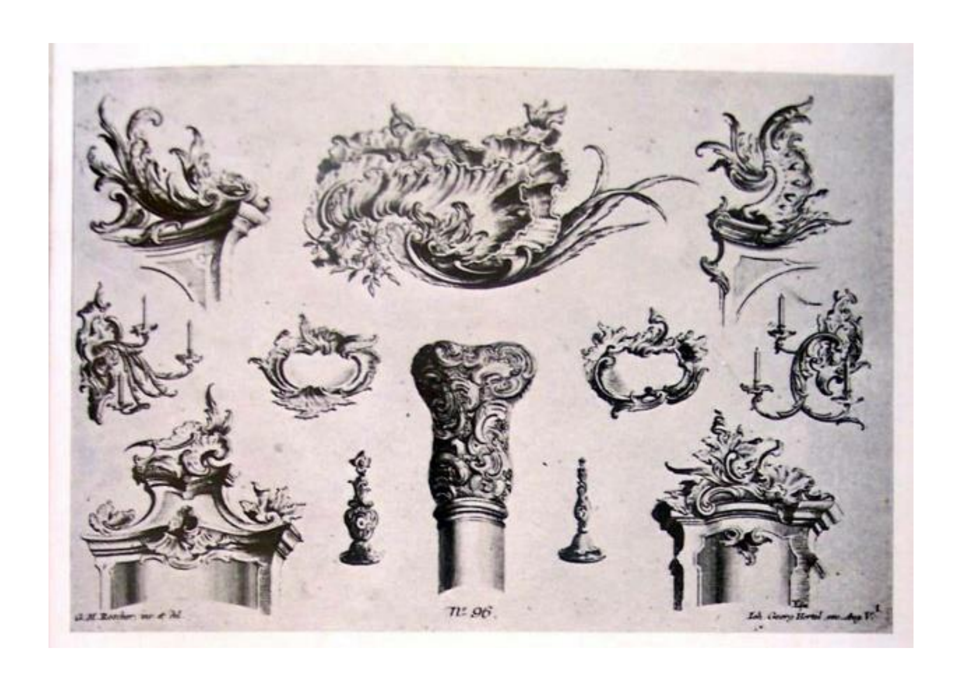


Fig. 8. *Estampas n. 96 de Motifs Rocailles com desenhos*, Georges-Michel Roscher, 1750. Augsburg. Foto: Mandroux-França, 1973.



Fig. 9. *Detalhes do risco do projeto de São Francisco de Assis,* Antonio Francisco Lisboa, 1774. São Joao del Rei. Foto: [AGDD].



Fig. 10. *Detalhes de esculturas das portadas das igrejas de São Francisco de Assis,* Antonio Francisco Lisboa, 1778 e 1790. São Joao del Rei e Ouro Preto. Foto: [AGDD].

LA ASIMILACIÓN DEL *ORDEN ESPAÑOL DE ARQUITECTURA* EN EL BARROCO TARDÍO HISPANOAMERICANO

Candela Gaitán Salinas

Universidad de Málaga / EPHE Sorbonne

RESUMEN: Fruto de toda una evolución del sistema de los órdenes de arquitectura y del contexto neoclásico -con espíritu aún barroco- nace el Orden Español de Arquitectura de Luis de Lorenzana. Se trata de argumentar los motivos que llevaron a la Academia de Bellas Artes de San Fernando a aceptar, en primer lugar, la propuesta de Lorenzana y a rechazarla posteriormente. Asimismo, se plantean las cuestiones que empujaron a la adaptación de este orden en Hispanoamérica.
PALABRAS CALVES: Orden español, Luis de Lorenzana, Ribart de Chamoust, Sébastien Leclerc, Neoclasicismo, Barroco tardío.

ABSTRACT: Luis de Lorenzana's Spanish Architectural Order stemmed from as a result of the architectural order evolution and the Neoclasical context. The aim of this paper is to analyze, on the one hand, the reasons that caused Lorenzana's proposal to be initially accepted by San Fernando Academy of Fine Arts and, on the other hand, their subsequent rejection. Finally, the reasons that allowed the adaptation of this order in Latin America are treated.
KEY WORDS: Spanish order, Luis de Lorenzana, Ribart de Chamoust, Sébastien Leclerc, Neoclasicism, Late Baroque.

La propuesta del Orden Español de Arquitectura de Luis de Lorenzana suscitó distintas impresiones en la España del siglo XVIII[1]. En un momento en el que las academias comienzan a proliferar y la figura del arquitecto pasa de ser dirigida por los gremios a serlo por las instituciones nacionales, con el objetivo de adoptar una

[1] TELLO, L. y SANZ, V., "Luis de Lorenzana", en: *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1994, pp. 391-393.

estética arquitectónica de carácter normativo[2]. En este marco cultural es en el que Luis de Lorenzana presenta su propuesta de un orden español, del cual pretendemos llevar a cabo un primer acercamiento del grado de repercusión que tuvo este orden arquitectónico, primero en España, y posteriormente en el barroco tardío hispanoamericano.

Al igual que el Renacimiento, el Barroco también llegó con retardo a los territorios hispanoamericanos. Este hecho propició que la arquitectura de esta zona geográfica actuara así como agente aglutinador entre lo nuevo y lo viejo y con carácter sumatorio, en la cual los elementos platerescos, clásicos y barrocos confluían junto a un mudéjar persistente[3]. Es en este momento cuando la arquitectura hispanoamericana presenta una dependencia de la española, pero con ciertos tintes propios alcanzando una gran originalidad.

En esta línea es en la que se inserta la sistematización del orden español llevada a cabo por Luis de Lorenzana hacia mediados del siglo XVIII. *El Orden Español de Arquitectura* es fruto de todo el desarrollo experimentado por la codificación de los órdenes a lo largo de la historia de la arquitectura. Esta sistematización, que comenzó en el siglo XV con el descubrimiento del manuscrito vitruviano en 1416 por Bracciolini, se convirtió en la base y desarrollo de la Historia de la Arquitectura hasta el siglo de la Ilustración y la llegada del Neoclasicismo, cuyos objetivos eran precisamente esos, retomar los postulados de la arquitectura clásica. Así, uno de los objetivos principales de los arquitectos era el de realizar una correcta configuración de los órdenes[4], claro que en ella intervenían muchos factores, sobre todo, en aquellas zonas externas a Roma en las que el componente local fue decisivo.

Una rápida síntesis del desarrollo de la tratadística arquitectónica en España nos permite tener presente la evolución que ésta experimentó y, al mismo tiempo, nos brinda la posibilidad de aludir a ella más adelante contextualizando así

---

[2] CAMACHO, R., *El manuscrito de la gravitación de los arcos contra sus estribos del arquitecto Antonio Ramos*. Málaga, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992, pp. 15-79. En la introducción de esta publicación se expone de manera sintética la evolución de la "formación del arquitecto "desde el renacimiento hasta el siglo XVIII presentando las estructuras de los gremios de arquitectura y el desarrollo de las academias hasta su implantación.
[3] CHUECA GOITIA, F., "Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana", *Revista de Occidente*, Mayo 1966.
[4] KRUFT, H.W., *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*. Madrid, Alianza Forma, 1990.

adecuadamente dichas referencias[5]. De esta manera, conocemos que las primeras ediciones de Vitruvio -la de Fra Giocondo de 1511 y la de Cesariano de 1521- debieron llegar rápidamente a España pues han sido estudiadas las semejanzas compartidas entre dichos ejemplares y algunos elementos compositivos de nuestra arquitectura española[6]. Un ejemplo de ello, es Andrés de Vandelvira quien en su testamento cita expresamente un ejemplar de Vitruvio en latín, por lo que se piensa que debería ser la edición giocondina, y un "libro comentado en lengua toscana", que se ha creído que podría ser la edición italiana de Cesariano[7].

No obstante, el primer libro español dedicado a las cuestiones arquitectónicas fue el célebre *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo publicado en 1526 y, el cual referiremos más adelante en relación al estudio que aquí nos ocupa que es el orden español. Debemos recordar que dicha obra no es un tratado al uso, sino un tipo de catálogo de elementos arquitectónicos para los que Sagredo proporciona unas guías, pero sin llegar a su completa codificación. De ahí que haya sido denominado por Bustamante o Marías como *pre-arquitectónico*[8].

Sin embargo, el siguiente tratado de arquitectura en lengua castellana se hizo esperar casi treinta años hasta que en 1552 Francisco de Villalpando lleva a cabo la traducción conjunta de los libros III y IV de Sebastiano Serlio. Si bien, durante este gran paréntesis circularon por España y Europa los tratados que iban teniendo lugar, sobre todo desde la geografía italiana, como la publicación de Leon Battista Alberti (1485), la del *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), otras ediciones de Vitruvio -como la durantina (1524) o la francesa de Jean Goujon (1547)- y las ediciones italianas de Serlio (1537 y 1540).

Nuevamente, ponemos como ejemplo el testamento de Andrés de Vandelvira en el que se hace constar que el arquitecto andaluz disponía de "un libro de Sebastiano Serlio colonense" y "otro libro de perspectiva de Sebastiano Serlio"[9] con lo que podemos confirmar que efectivamente estos tratados circulaban por la

[5] CHASTEL, A. y GUILLAUME, J., *Les traités d'architecture de la Renaissance*. Université de Tours, Picard, Paris, Centres d'Études Supérieurs de la Renaissance, 1988.
[6] BUSTAMANTE, A., "Los grabados del Vitruvio complutense", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 55 (1989), pp. 273-288.
[7] GALERA ANDREU, P., *Andrés de Vandelvira.* Madrid, Akal, 2000, p. 57.
[8] BUSTAMANTE, A. y MARÍAS, F., "Capítulo 1. Diego de Sagredo, tratadista de arquitectura", en: SAGREDO, D., *Medidas del Romano*. Madrid, Colección Tratados, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986, pp. 7-62.
[9] GALERA ANDREU, P., *Andrés...,* op. cit., p. 57.

península ibérica y por el conteniente europeo en su lengua original[10]. En esta línea de la configuración de los órdenes y las tipologías, ha sido escogida la referencia a Vandelvira por su vinculación también con el continente americano, ya que el modelo de catedral vandelviriano fue exportado a Hispanoamérica y adoptado en algunas zonas de su geografía. Así, en este proceso de adopción de los modelos españoles, iba implícita una serie de conocimientos y bases del sistema de los órdenes italiano y de su recepción española[11].

No obstante, el fenómeno de la libre circulación de tratados por el continente europeo en la época del renacimiento, se hizo extensivo también por la geografía americana. Galdeano Pérez así lo expresa en un breve y conciso estudio sobre los ejemplares que atravesaron la Carrera de Indias[12]. Así, a través del comercio entre los dos continentes se facilitó el transporte de dichos ejemplares[13], de los cuales se conserva un amplío registro en la Casa de Contratación de Sevilla. Sin embargo, debieron llegar más ejemplares a las costas hispanoamericanas que no fueron

---

[10] En cuanto a la llegada y recepción del tratado de Sebastiano Serlio en Hispanoamérica son útiles los estudios de Luis Javier Cuesta Hernández en los que desarrolla dicha cuestión y la enlaza con la arquitectura de Claudio de Arciniega. CUESTA HERNÁNDEZ, L. J., "Sebastián Serlio y el virreinato de Nueva España: usos y recepción", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 22 (2010), pp. 73-86 y "Sobre el estilo arquitectónico en Claudio de Arciniega", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº76 (2000), pp. 61-88. También consultar del mismo autor CUESTA HERNÁNDEZ, L. J., "La teoría de la arquitectura en la Nueva España. La arquitectura mecánica conforme a la práctica de esta ciudad de México en su contexto", *Destiempos.com*, nº14, pp. 442-459 donde lleva a cabo una síntesis de los sistemas arquitectónicos que llegaron a Nueva España y aquellos que fueron asimilados durante ese período. Otra influencia es por ejemplo la de Diego de Siloe en TOUSSAINT, M., "Huellas de Diego de Siloe en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº21, vol. VI (1953), pp. 11-18.

[11] Sobre la influencia de Vandelvira en Nueva España consultar las publicaciones realizadas por NAVASCUÉS PALACIO, P., "Las catedrales de España y México en el siglo XVI", en: *Manuel Toussaint: su proyección en la historia del arte mexicano: coloquio internacional extraordinario*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1992, pp. 90-101 en la que matiza la relación establecida entre las catedrales mexicanas y las españolas haciendo alusión a los arquitectos andaluces Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz el Joven. También en MARÍAS, F., "Reflexiones sobre las catedrales de España y Nueva España", *Ars longa: cuadernos de arte*, nº5 (1994), pp. 45-51 se especifican las semejanzas y diferencias entre los modelos citados poniéndose de manifiesto en qué medida y cómo se plantearon estas similitudes. Concretamente en el estudio de Galera Andreu se alude al plan catedralicio de Jaén realizado por Vandelvira consistente en una planta de tres naves a la misma altura con cabecera plana y que servirá de guía para las catedrales de México, Puebla o Guadalajara.

[12] GALDEANO PÉREZ, A. M., "Algunas consideraciones sobre la difusión de los tratados de arquitectura en Hispanoamérica (siglos XVI-XVII)", *Cuadernos de Arte*, nº 40 (2009), pp. 107-118.

[13] Tal y como consta en el "Resumen de las Actas de la Real Academia de S. Fernando desde 24 de julio de 1802 hasta 27 de julio de 1805"contenido en *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública del 27 de julio de 1805*, en la imprenta de la hija de Ibarra, Madrid, p. 86, el "Sr. D. Luis de Lorenzana; Teniente de navío de la Real Armada. Académico de honor y mérito por la arquitectura en 20 de julio de 1766", ostentaba un cargo que le facilitó conocer de primera mano la arquitectura hispanoamericana, así como la adaptación de los modelos españoles.

registrados y que viajaban como paquetes o camuflados con otras mercancías. En este sentido y en relación con la referencia realizada anteriormente a Vandelvira, Galdeano cita que efectivamente en los registros se encontraban datos del envío de un Vitruvio en romance y de un Serlio en toscano.

De esta manera vemos cómo desde bien temprano la sistematización de los órdenes fue recogida en los tratados de arquitectura italianos, teniendo una fuerte influencia en el renacimiento español y, al mismo tiempo, sirviendo también como instrumento de colonización en el continente americano. Estos cánones renacentistas se mantuvieron hasta bien finalizado el siglo XVII e incluso comienzos del XVIII. Sin embargo, esto no significó que cesara la llegada de influencias de la España peninsular y, así, los tratados de Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini[14] también fueron conocidos, pero éstos ya en una línea barroca en la que se llevó a cabo un gran desarrollo del orden hierosolimitano. Otros órdenes también experimentaron un gran avance imaginativo, como por ejemplo el orden antropomorfo o los capiteles del orden corintio. Esta inquietud imaginativa característica del Barroco encontró su lugar en las arquitecturas de Hispanoamérica intrincándose con la cultura local e indígena y llevando a cabo su propio desarrollo.

En esta motivación por la invención y por la asociación de los elementos arquitectónicos a una zona geográfica, es en el contexto en el que surge la propuesta del Orden Español de Arquitectura de Luis de Lorenzana. Tenemos conocimiento de su existencia gracias a su descubrimiento por Carlos Sambricio, quien hiciera en su momento una publicación comentada del mismo[15]. Así, la propuesta del orden español fue presentada por Luis de Lorenzana -marino de origen gallego- a la Academia de Bellas Artes anterior a 1769. Sambricio expone que Lorenzana debía

[14] Véase al respecto TORMO, E., y GUSI, C., *La vida y la obra de fray Juan Ricci*, edición preparada por Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1930; CARBONERI, N., "Introducción", en: *Guarino Guarini: Architettura civile*. Milán, Edizioni il Polifilo, 1968, pp. xviii-xix; CARAMUEL, J., *Arquitectura recta y oblicua considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalén en Tomo III de la Architectura civil en que contienen las ichonographias, ortographias, figuras, y delineaciones, que en los tomos precedentes se explican*. (Vigeven, en la Imprenta Obispal por Carrillo Corrado, año de MDCLXXVII). Madrid, Turner, 1984.

[15] SAMBRICIO, C., "La tentativa del orden español de arquitectura que inventó Luis de Lorenzana en la segunda mitad del siglo XVIII", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº60 (1985), pp. 263-286.

conocer bien el proyecto del orden francés llevado a cabo por Ribart de Chamoust[16] hacia mediados del mismo siglo (Fig.1).

Sin embargo, Lorenzana se basaba en otras premisas distintas pues, para el francés la motivación era volver a la naturaleza que tanto ansió el Neoclasicismo, y para el español, era un mero sistema de adaptación a las nuevas exigencias[17]. Como bien nos transmite Sambricio, Lorenzana parece ser movido por el interés de engrandecer la cultura de su patria mediante la arquitectura, tal y como nos comunica el mismo historiador en su estudio "[…] en vano recurrió al aguijón del premio el gran Luis décimo cuarto, ambicioso también de añadir gloria a su nación, y reinado con la invención de un orden francés[18]". Pero también Chamoust tenía como objetivo tildar de características nacionales a la arquitectura francesa del momento *"Inventer un Ordre, c'est baucoup; mais lui donner un caractere national, me paroît sans exemple*[19]".

No obstante, hay que destacar que ya hubo anteriormente una propuesta para un orden español realizado por el francés Sébastien Leclerc en 1714[20]. A pesar de su procedencia francesa, ambas propuestas, la de Lorenzana y la de Leclerc compartían características comunes que identificaban dicho orden con un entorno cultural concreto, el hispánico. Si bien, a diferencia de Lorenzana, Leclerc publicó unas láminas en las que representaba y marcaba las medidas y proporciones que debía tener el orden, mientras que Lorenzana escribió un texto explicativo que acompañaba las imágenes. A pesar de la discrepancia nacional, ambas propuestas tenían el mismo concepto pero llevado a la práctica con elementos representativos distintos.

---

[16] CHAMOUST, R. DE, *L'ordre François trouvé dans la nature, présenté au roi 21 septembre 1776. Par M. Ribart de Chamoust orné de planches gravées d'après les dessins de l'auteur*, chez Nyon, Paris, 1783. En esta obra dedicada expresamente a la configuración del orden francés podemos comprobar que efectivamente Chamoust presenta un fuerte interés por la vuelta a la naturaleza de los clásicos y de los renacentistas *"L'Ordre François existe depuis qu'il y a des arbres sur la terre. Ainsi, nos Rois & leurs Ministres toujours sages & toujours éclairés, ont été bien fondés dans la recherche qu'ils en ont fait faire […] Sans m'arrêter aux traites que crayonna au siecle passé, la trop grande vivacité du génie, j'ai cherché & crois avoir trouvé cet ordre dans le livre de la Nature, émané de Dieu même qui est le Maître des maîtres"*, p. 52.

[17] SAMBRICIO, C., "La tentativa…", op. cit., pp. 265-266.

[18] *Ibídem*, p. 266.

[19] CHAMOUST, R. DE, *L'ordre François…,* op. cit., p. 52.

[20] FORSSMAN, E., *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Bilbao, Xarait Ediciones, 1983, p. 33.

De esta manera, el orden español de Leclerc (Fig. 2) se configuraba sobre el orden corintio, tal y como explica Marías[21], al que se le modificaron algunas dimensiones logrando mayor esbeltez y se sustituyeron los elementos vegetales propios del orden corintio por otros que se tenían como propios del reino hispánico. Así, la flor que decoraba el capitel del orden corintio es sustituida por una cabeza de león que alude a la fortaleza del país, las hojas de acanto por las del granado -haciendo alusión a la conquista cristiana- y el friso se decora con globos terráqueos, como símbolo del poder español, engalanado con laureles, palmas y entre cornucopias, que aluden a la abundancia[22]. Por su parte, el modelo sugerido por Lorenzana (Fig. 3) también emplea el orden corintio pero mezclándolo con el toscano al que igualmente se le varían algunos elementos ornamentales, que hacen alusión a la cultura hispanoamericana a través de la inclusión de una concha con agua -que alude al bautismo cristiano de América- y la serpiente con la manzana -que evoca la absolución del pecado original haciendo referencia a la América indígena. Asimismo, se intercambian las hojas del acanto por unas plumas –de indios- que hacen referencia a la América conquistada por el cristianismo[23], proponiendo para el friso metopas libres en las que esculpir las etapas de la historia hispanoamericana, tales como el descubrimiento, conquista y conversión de América [24].

A diferencia de Leclerc, Luis de Lorenzana desarrolla toda la teoría de la proporción en relación al orden español que él propone comparándolo con el orden corintio y fundamentado en las relaciones musicales, algo que Leclerc obvia por completo a través de la mera representación e indicaciones gráficas. De esta manera,

---

[21] Marías habla en FORSSMAN, E., *Dórico…*, op. cit., p. 33 de la serie de láminas publicadas por Leclerc. Si bien el autor francés no discurre sobre los motivos que propician la creación del orden sí proporciona unas notas -en su primer volumen y bajo el título *"De l'ordre espagnol"- que atañen a las proporciones de dicho orden e indica las características del capitel "je lui donne huit grandes feuilles d'eau, avec des Tiguettes de grenades ou de fleurs qui s'élevent avec elles, […]. Les cornes du Tailloir sont soùtenues de petites Volutes, le milieu du Tailloir ayant pour rose un mufle de lion. On sçait que ce noble animal est le symbol d'Espagne, qu´il marque la forcé, & la gravité, de même que la prudence de la Nation. […] On pourra de plus mettre dans la Frise, au dessus de ce Chapiteau, un globe terrestre, avec des cornes d'abondance, des palmes & des lauriers, qui sont des ornements significatifs qui s'expliquent d'eux mêmes."*, p. 76.

[22] LECLERC, S., *Traité d'architecture, avec des remarques et des observations très útiles.* Paris, P. Giffart, 1714. Leclerc dedica nueve láminas, concretamente desde la página 55 hasta la 63, a mostrar las dimensiones y detalles del orden sugerido.

[23] SAMBRICIO, C., "La tentativa…", op. cit., pp. 266-267 y 272.

[24] *Ibídem*, p. 273.

Lorenzana propone el orden español como el mejor entre todo el sistema de los órdenes:

> *"No por eso presumo posponer el orden Corinthio al Español, solo intento demostrar, que si este le cede en algo, en algo también le sobresale: asi como con costumbres diferentes, y aun casi que estas fueron Héroes grandes Catón, y Cesar, asi en los varios ordenes de Arquitectura, resplandecen varias excelencias, que hacen a cada uno, no solo recomendable, sino en cierto modo sobresaliente a los demás [...] pero en moderación, regularidad, pureza y origen, a todos sobresale el Español"*[25].

Algo parecido preconizaba ya el francés Chamoust en referencia a su orden francés:

> *"La Nation reconnoîtra dans cet Ordre son propre bien; il est empreint de son sceau sacré, il porte son caractere, jamais il ne pourra lui être contesté; elle parviendra selon ses desirs en l'adoptant, en le perfectionnant, à se faire un genre particulier dans le plus noble des Arts, ainsi qu'à élever son école au-dessus de celles qui ont existé jusqu'à présent [...]"*[26].

Observamos que, en ambos casos, los autores de los órdenes propuestos pretenden sobrevalorar sus sugerencias por encima de la historia de la arquitectura apelando al carácter nacional y patriótico de la misma como un medio de engrandecimiento propio. Por tanto, se hace aún más evidente el conocimiento que Lorenzana debía tener del proyecto francés, tal y como anunciábamos en un principio.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que esta tendencia a la inserción y sustitución de elementos ornamentales por otros de esencia patriótica con los que identificar a una nación, no es original de los siglos XVII y XVIII. En 1526 Diego de Sagredo publicaba sus *Medidas del Romano* en cuyo sexto capítulo que versa *"De la formación de las colunas dichas monstruosas, condeleros y balaustres*[27]" -y en el que se dan pautas para su configuración-, Sagredo se refiere al árbol del granado y su fruto como origen de la columna con fuste abalaustrado (Fig. 4), siendo así motivo

---

[25] *Ibíd.*, p. 279.
[26] CHAMOUST, R. DE, *L'ordre François...*, op. cit, p. 53.
[27] SAGREDO, D., *Medidas del Romano agora nuevamente impressas y añadidas de muchas pieças y figuras muy necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, colunas y capiteles y otras pieças de los edificios antiguos*, Lisboa, 1541, p. 35.

de debate entre los investigadores e interpretado como el más castizo de todo el tratado, por su supuesta alusión a la reconquista de Granada y al plateresco, de modo que muchos historiadores se han referido a esta configuración de columna abalaustrada como el "sexto orden" de Diego de Sagredo e incluso haciendo alusión a un probable orden español como deja ver Llewellyn *"Here Sagredo is clearly providing a theoretical support for the baluster, the use of which was already a popular Spanish pratice"*[28].

En este sentido, podemos hacer alusión también a la adarga nazarí que Andrés de Vandelvira (Fig. 5) incluye en el friso de la portada dórica ubicada en el lado sur de la Catedral de Jaén, con la que pretende poner de manifiesto también esa conquista cristiana sobre el reino musulmán y aludir a la toma de Granada. Un motivo que, como indica Galera, ya se había observado en el Palacio de Carlos V y en la Casa de Castril en Granada[29].

Por tanto durante la Edad Moderna, desde la conquista del Reino Nazarí, han tenido lugar algunas manifestaciones que transmitieron dicho hecho histórico en elementos puramente intrínsecos a la arquitectura y no a través de los medios habituales como la escultura, la pintura o el relieve mural, empleados generalmente con fines morales o políticos. Así, de igual manera que Vandelvira emplea la adarga nazarí como medio de representación de la conquista y de la imposición del cristianismo sobre una cultura y fe distintas, Lorenzana propone la creación de un orden español que simbolice la conquista de América y, una vez más, la consolidación del catolicismo.

Sin embargo, a pesar de que en un primer momento la iniciativa de Lorenzana fue alabada por la Academia, posteriormente, en 1772, recibió fuertes críticas por parte de la misma, realizadas concretamente por Pedro Silva acusándole de no investigar en la Historia[30]. Pero también para la propuesta arquitectónica de Leclerc hubo un dictamen negativo, en este caso dado por el Marqués de Ureña en 1785

---

[28] Bustamante y Marías no comparten esta propuesta realizada por Lewellyn en LLEWELLYN, N., "Diego de Sagredo and the Renaissance in Italy", en: CHASTEL, A. y GUILLAUME, J., *Les traités d'architecture de la Renaissance*. Paris, Centres d'Études Supérieurs de la Renaissance, Université de Tours, Picard, 1988, p. 295-303 (la cita se encuentra en p. 297) pues si en Sagredo falta una sistematización de los órdenes de arquitectura, no se puede establecer un orden español. BUSTAMANTE, A. y MARÍAS, F., "Capítulo 1…", op. cit., p. 9. En KRUFT, W., *Historia…,* op. cit., pp. 292 y 297 encontramos también alusiones al balaustre sagrediano identificado como orden español.

[29] GALERA ANDREU, P., *Andrés…,* op. cit., p. 113.

[30] SAMBRICIO, C., "La tentativa…", op. cit., pp. 266-267.

aludiendo a los mismos motivos que Silva, es decir, la no creación de un nuevo orden sino la puesta en práctica de "variaciones sobre un mismo tema"[31].

En el pequeño paréntesis entre 1769, momento en el que pareció ser aceptado la configuración del orden propuesto por Lorenza, y 1772, cuando finalmente se denegó dicha proposición, Luis de Lorenzana tuvo la oportunidad de probar la configuración de su tentativa en dos ocasiones. Una es el desaparecido retablo mayor del Monasterio de Sobrado de los Monjes en La Coruña, donde, en 1767[32], Luis de Lorenzana dio las trazas para el retablo con escenas de América, lo que parece que complació a Carlos III quien premió al tracista con un gobierno en Hispanoamérica[33]. No obstante, parece que la ejecución del primer cuerpo del retablo fue realizada por Domínguez de Estivada, aunque la desaprobación del abad hizo que fuese Manuel Álvarez el encargado de su finalización[34]. La otra intervención es la del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Fructuoso de Santiago de Compostela de la cual no se han dado muchos datos, pero sí se conserva en su estado actual, de manera que se puede observar una puesta en práctica de lo propuesto por Lorenzana en su escrito (Fig. 6).

De esta forma, advertimos cómo Lorenzana efectivamente llevó a la práctica la propuesta de su orden español con el objetivo de que -tal y como él mismo expresa en su texto- éste fuese establecido, *"es pues, el empleo de un orden en Edificios ilustres la única senda para su establecimiento; pero tan ardua, que solo puede superarse si un Príncipe da la mano, si un famoso Arquitecto lo practica, o si lo allana la aprobación de una Academia venerable"*. Sin embargo, breve fue el sueño de ver consolidado su orden español en los edificios civiles y religiosos de la península ibérica, no así en Hispanoamérica donde sí fue aceptado su uso con cierta difusión, principalmente en Lima.

En la Catedral Metropolitana de Lima encontramos dos ejemplos del uso del Orden Español de Arquitectura. En primer lugar, y como caso excepcional -ya que normalmente se utilizó en retablos, como los citados de Galicia en España- la

[31] FORSSMAN, E., *Dórico…,* op. cit., p. 33.
[32] VIGO, A., "La concepción del edificio religioso en la Galicia ilustrada", en: FERNÁNDEZ, X. (coord.), *Experiencia y presencia neoclásicas: Congreso Nacional de Historia de la Arquitectura y del Arte*. La Coruña, 1994, pp. 127-142.
[33] OBERMAIER, H., "El ex Monasterio de Sobrado de los Monjes", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T 90, Madrid, 1927, pp. 294-296.
[34] COSUELO BOUZAS, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, p. 278.

tentativa de Lorenzana tuvo su lugar en las columnas que flanqueaban los arcos abiertos del cuerpo de campanas de la catedral peruana. Según cita José Manuel Bermúdez en su *Fama Póstuma* dedicada a don Juan Domingo González de la Reguera, donde da cuenta del derrumbe que sufrió la catedral hacia mediados del siglo XVIII y de su reconstrucción, se asegura que el cuerpo de campanas era invención de Luis de Lorenzana[35]. Lamentablemente solo contamos con algunas fotografías del siglo XIX en las que se puede apreciar el empleo de este orden en el cuerpo superior de campanas, pues con posterioridad han sido sustituidos por capiteles corintios manteniéndose hasta la actualidad (Fig. 7).

En la misma catedral, pero en este caso en su interior, encontramos también un ejemplo del uso del Orden Español de Arquitectura en el retablo de la capilla de los santos Crispín y Crispiniano o también llamada de la Candelaria (Fig. 8). Asimismo, en la iglesia del monasterio de Santa Catalina y en las iglesias limeñas del Sagrario y de Santa Rosa de los Padres hallamos, de nuevo, el empleo de dicho orden aplicado al retablo mayor de cada una de ellas. Ahora bien, la puesta en práctica de dicho uso es tardía para denominarlo como barroco, pues hay que tener en cuenta que la creación del orden español de arquitectura por Luis de Lorenzana tiene lugar hacia mediados del siglo XVIII cuando la estética neoclásica adquiría una gran aceptación y extensión geográfica. Sin embargo, muchas obras de este período fueron denominadas neoclásicas simplemente por su realización temporal, pero si observamos con atención descubrimos la fuerte carga de elementos barrocos que presentan. Es por ello que la presente comunicación ha sido titulada "La asimilación del Orden Español de Arquitectura en el barroco tardío hispanoamericano" o mejor tendríamos que haber especificado limeño.

La Ilustración, por tanto, marcó sus bases en la arquitectura hispanoamericana, pero de una forma gradual y yuxtapuesta. Debemos tener en cuenta que, en la propia península ibérica, el pensamiento neoclásico se hizo eco con la llegada de la dinastía borbónica, por lo que no debe extrañarnos tampoco que fuese un francés –Leclerc- quien, en primer lugar, planteara la sistematización de un orden español. El "espíritu de la Ilustración" experimentó un mayor impulso con la

---

[35] BERMÚDEZ, J. M., *Fama postuma del excelentísimo é ilustrísimo señor doctor don Juan Domingo González de la Reguera: del Consejo de su Magestad: caballero Gran Cruz de la real y distinguida orden española de Carlos III. Dignísimo XVI arzobispo de los Reyes por el mismo autor de la oración fúnebre*. Lima, en la Imprenta Real de los Huérfanos, 1805, pp. LXXXII-LXXXIII.

creación de la Academia de Bellas Artes en 1752[36], primero en zonas geográficas más principales y centrales extendiéndose posteriormente hacia otras periféricas. De esta manera, se dio lugar a la convivencia del estilo racional y clásico junto al barroco y "churrigueresco" hasta bien entrado el siglo XVIII. Si esto sucedió en la península donde las comunicaciones y conexiones eran más directas y dinámicas, en Hispanoamérica ocurrió de forma más tardía y lenta, añadiendo así el componente patriótico del que anteriormente hemos hablado[37].

La influencia del Orden Español de Arquitectura en Galicia es fácilmente comprensible si pensamos que Lorenzana procedía de la misma región, por lo que no es extraño que fuese allí donde primero propuso la realización de su tentativa de orden español. Sin embargo, cabe preguntarse cuáles pudieron ser los motivos para que en Lima, y principalmente en la Catedral, se aceptase este nuevo orden. Son varias las hipótesis que lanzamos en un primer momento acerca de esta cuestión. En primer lugar pensamos que quizás tuviera algo que ver el gobierno de Indias que le había concedido Carlos III al teniente de la armada, aunque aún no hemos conseguido desvelar de cuál de ellos se trata. También consideramos otra opción más superficial, que es la mera identificación de los atributos dados al orden con la cultura y sociedad limeñas, lo cual no es del todo descartable e incluso barajamos la opción de una afinidad entre el tracista y el presbítero vasco Matías Maestro[38] que supervisa las obras comenzadas en 1794 para la Catedral de Lima.

No obstante, el motivo más convincente para la fuerte aceptación del Orden Español de Arquitectura está relacionado con la realidad política. En ese momento, Europa se encuentra en una situación peliaguda pues la Revolución Francesa comienza sus andares y, por tanto, aflora la incertidumbre sobre el sostenimiento de los sistemas políticos tradicionales, a lo que hay que sumar la grave crisis del

---

[36] CASTILLO, M. A. y RIAZA, M., "Entre el Barroco y el Neoclasicismo: la Academia de Bellas Artes de San Fernando y las últimas empresas constructivas de los Borbones en América", en: *Actas III Congreso Internacional del barroco americano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 708-724.

[37] KUSUNOKI, R., "De Ruiz Cano a Unanue: Arte y reivindicación criolla en Lima", *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, nº 1, vol. 29 (2006), pp. 107-120 y BARRIGA, M., *Influencia de la ilustración borbónica en el arte limeño, siglo XVIII: antecedentes y aplicación*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2004, pp. 21-26.

[38] Véase KUSUNOKI, R., "Matías Maestro, José Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX", *Fronteras de la Historia*, nº 11 (2006), pp. 183-209.

Antiguo Régimen[39]. De este modo, el Neoclasicismo en España surge como una codificación del *bon goût*[40], pero también como una herramienta de poder en la que afianzar la autoridad española en la capital peruana. Este motivo encontraba aún más sentido frente a los levantamientos indígenas acaecidos a partir de finales del siglo XVII, como medio de reivindicación a los abusos de la corona española.

De los motivos expuestos, el político es el que alcanza más peso en la adopción del Orden Español de Arquitectura. Si bien, los otros no son tampoco descabellados, pues realmente los atributos que Lorenzana otorga al nuevo orden son, quizás, más afines al continente americano que a la Península Ibérica, donde tal vez la adaptación del orden español de Leclerc habría sido más oportuna. De este modo y en este caso concreto de la conformación del orden de Luis de Lorenzana en la arquitectura hispanoamericana, podríamos terminar siguiendo las palabras de Samuel Huggins:

> *"A mi entender, toda la historia del nacimiento y de las transformaciones de los estilos conspira para comunicarnos un loco anhelo hacia un nuevo estilo. Cualquier estilo que conozcamos no ha nacido ni por un acto de voluntad, ni porque alguien lo haya buscado, sino espontáneamente, surgiendo de las circunstancias traídas por las grandes revoluciones políticas, intelectuales o religiosas"*[41].

---

[39] KUSUNOKI, R., "Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Roma ilustrada (1790-1815), *SEMATA: Ciencias sociais e Humanidades*, vol. 24 (2012), pp. 253-268.
[40] KRUF, W., KRUFT, W., *Historia...,* op. cit., pp. 167-182.
[41] HUGGINS, S., *The Course and Current of Architecture*. 1863, citado en: COLLINS, P., *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p. 15.

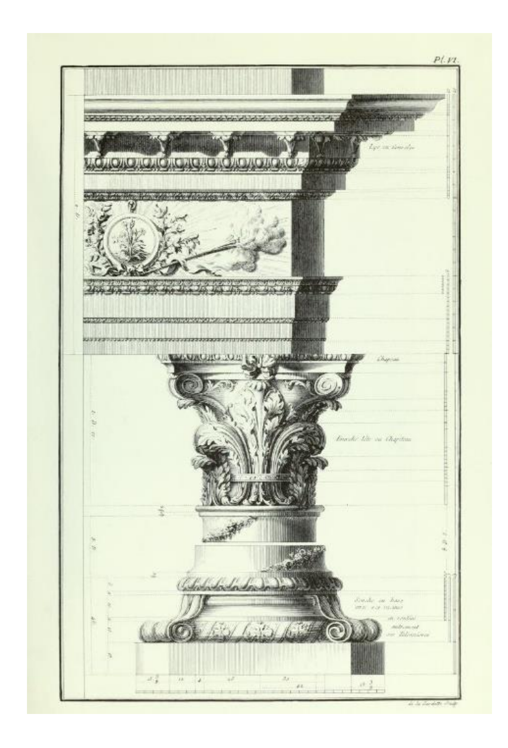




Fig. 1. Ordre françois, Ribart de Chamoust, 1783. Tratado *L'ordre François trouvé dans la nature, présenté au roi 21 septembre 1776. Par M. Ribart de Chamoust orné de planches gravées d'après les dessins de l'auteur*, chez Nyon, Paris, 1783. Foto: Archive.org.

Fig.2. Orden español, Sébastien Leclerc, 1714. Tratado *Traité d'architecture, avec des remarques et des observations très útiles*, P. Giffart, Paris, 1714. Foto : Archive.org.

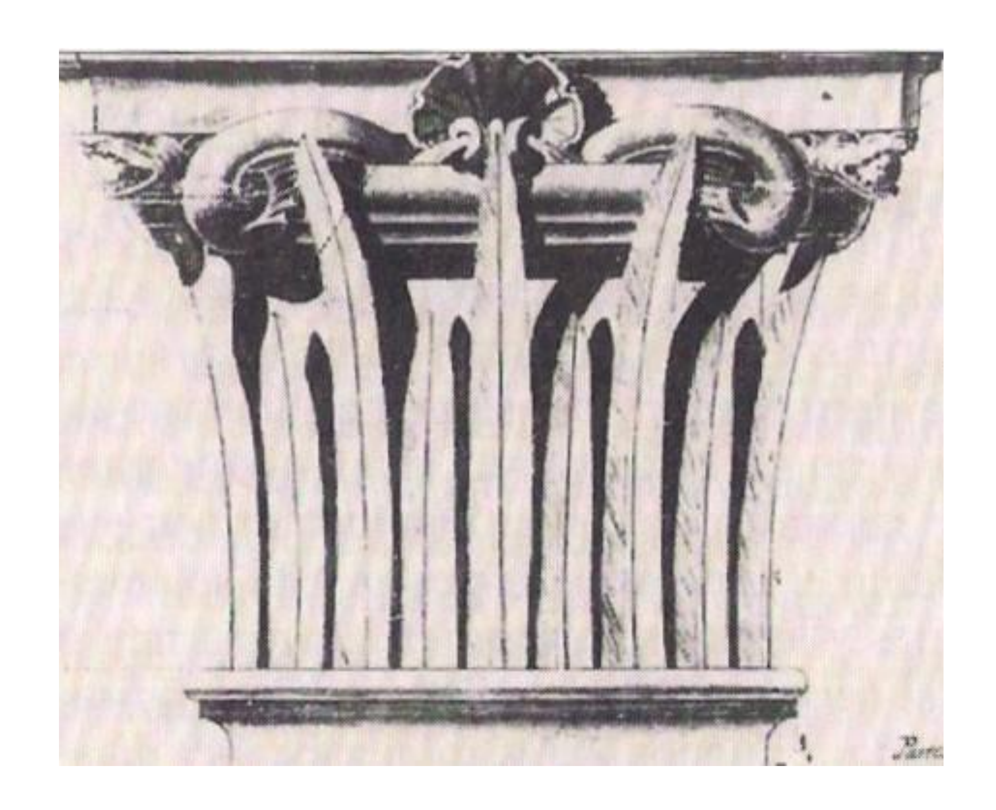


Fig. 3. Orden español, Luis de Lorenzana, c.1769. Publicado en SAMBRICIO, C., "La tentativa del orden español de arquitectura que inventó Luis de Lorenzana en la segunda mitad del siglo XVIII", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº60, Madrid, 1985. Foto: Dialnet.unirioja.es.


dida determinada: como ſon colunas q̃
ſe dizen monſtruoſas / candeleros / creſ-
tas / y otras muchas diferencias de apa-
rato: y en cada vna dellas entreuiene el
balauſtre: que es como vn
troço de coluna retrayda:
y el aſſiento redondo como
ſuelo de orinal por lo qual
es de muchos aſſi llamado.
Su figura es deſta mane-
ra: y los griegos le llaman
barycephala que quiere de-
zir graue cabeça. Pero ba-
lauſtre creo yo que deſcien-
de de balauſtium vocablo
latino que ſignifica la flor
del granado: de donde por
ſu mucha ſemejança fue di-
cho balauſtre. ¶ Quando quieren armar
alguna coluna monſtruoſa: ſuplen todo
lo que falta para el alto que ha de auer:
con buxetas y vaſos antiguos / diuerſa-
mente formados: cubiertos y veſtidos
de follageria: y otras labores fãtaſticas
pueſtos vno ſobre otro: y encima de to-
dos / aſſientan el balauſtre: el qual es no-
menos atauiado: el vientre de ſus ho-
jas antiguas: y el cuello de ſus eſtrias / o
de otras labores que a propoſito le ven-
gan: como por la preſente figura ſe mueſ-
tra. En ſu formacion ſe ha d̃ guardar que
las degolladuras y retraymientos d̃los
cuellos delos vaſos y de ſus peanas: no
queden mas delgados que la garganta

Fig.4. Balaustre, Diego de Sagredo, 1541. Tratado SAGREDO, D., *Medidas del Romano agora nuevamente impressas y añadidas de muchas pieças y figuras muy necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, colunas y capiteles y otras pieças de los edificios antiguos*, Lisboa, 1541. Foto: (Biblioteca Digital Hispánica - BNE) bdh.bne.es.



Fig. 5. *Adarga nazarí*, portada sur Catedral de Jaén, Andrés de Vandelvira, c. 1570. Foto: Wikipedia.



Fig. 6. *Retablo Mayor*, Iglesia de San Fructuoso de Santiago de Compostela, trazas Luis de Lorenzana, 1769-1772. Foto: santiagoturismo.com.



Fig. 7. *Retablo de la capilla de los santos Crispín y Crispiniano* o también llamada de la Candelaria, Catedral de Lima, finales XVIII. Foto: (Archivo Digital de Arte Peruano) archi.pe.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA CASA E IGLESIA DE LA CONGREGACIÓN DE LA MISIÓN EN BARCELONA: CARACTERÍSTICAS GENERALES E INFLUENCIAS SIGNIFICATIVAS[1]

Maria del Mar Rovira i Marquès

Universidad de Barcelona

RESUMEN: La *iglesia de San Severo y San Carlos Borromeo* de Barcelona constituye un conjunto arquitectónico singular y relevante en el panorama artístico catalán de la primera mitad del siglo XVIII. El empleo de soluciones arquitectónicas poco habituales en los edificios barrocos de culto en la ciudad, sugiere la observación de modelos variados y dispares para su proyección. Por ello, en este artículo presentamos una primera aproximación al estudio de su establecimiento y edificación, con el fin de dilucidar posibles vínculos con la práctica arquitectónica desarrollada tanto en Cataluña como en Italia.

PALABRAS CLAVE: Casa de la Congregación de la Misión de Barcelona, Arquitectura religiosa barroca, Bernardo della Torre, Damià Riba, Francisco Badia.

ABSTRACT: The *church of Saint Severus and Saint Charles Borromeo* in Barcelona, set up a unique and relevant architectural ensemble in the Catalan scene of the first half of the eighteenth century. The use of some unusual architectural solutions in the baroque religious buildings of the city, suggests the observation of different models for its projection. For this reason, this paper aims to present the first conclusions of the study of its establishment and construction with the purpose of understanding the possible linkages with the architectural practice developed in Catalonia and in Italy.

KEYWORDS: House of the Congregation of the Mission of Barcelona, Baroque religious architecture, Bernardo della Torre, Damià Riba, Francisco Badia.

[1] Esta investigación se lleva a cabo gracias a la financiación obtenida por las Ayudas de Personal Investigador en Formación de la Universidad de Barcelona (APIF) y se enmarca dentro del proyecto de investigación ACPA - Arquitectura y ciudad: programas artísticos en Barcelona (1714-1808). Relaciones e influencias en el ámbito mediterráneo, HAR2015-70030-P (MINECO/FEDER, UE), subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad.
Quisiera agradecer a Marco Pistolesi sus indicaciones sobre la Congregación de la Misión en Roma y a Christian Huarcaya y el P. Óscar Muñoz por lo que respecta a la Casa de Palma de Mallorca.

La *parroquia de San Pedro Nolasco*, situada en la plaza Castilla de Barcelona, se ha convertido, por sus características formales, en un hecho individual y con un carácter artístico peculiar dentro del ámbito urbano del momento.

Aunque en la actualidad constituye una pieza aislada en el centro de la plaza Castilla, ésta fue proyectada durante la primera mitad del siglo XVIII para ser emplazada en el interior de la Casa de la Congregación de la Misión.

La partida de la comunidad en 1823 y el uso militar y hospitalario que se le dio a sus dependencias permitió que el templo subsistiera a pesar del impacto causado por la desamortización y los conflictos bélicos en distintos conventos del Principado. Así pues, con el derribo de las dependencias hospitalarias en 1943, la iglesia, de propiedad municipal, se restauró y fue entregada en uso y usufructo a la orden de los mercedarios, quienes en la actualidad siguen proporcionando servicio litúrgico en su interior.

La permanencia de esta obra arquitectónica a través del tiempo, su capacidad de adaptación a los usos impuestos y la modificación de su apariencia, han definido su trascendencia y justifican su estudio.

Por ello, presentamos los primeros resultados derivados de su investigación, con el fin de poder definir qué papel adquirió en la configuración de la arquitectura barroca en la Cataluña de la primera mitad del siglo XVIII.

ESTABLECIMIENTO Y EVOLUCIÓN CONSTRUCTIVA

Durante el Jubileo de 1700, el canónigo Francisco Senjust y de Pagés (Barcelona, 1654-1708) realizó una estadía en Roma que le permitió entrar en contacto con la Congregación de la Misión, una sociedad de vida apostólica fundada por san Vicente de Paúl en 1625 y establecida en la plaza Montecitorio de Roma en 1642. Su labor principal consistía en evangelizar a los pobres, dirigir seminarios y procurar ejercicios espirituales para la formación del clero[2].

Atraído por su dedicación, el religioso consiguió establecer la institución de los paúles en su ciudad natal, adquiriendo para ello cuatro parcelas de terreno

[2] Al no tratarse de una orden religiosa, sino de una sociedad de vida apostólica, la residencia en que conviven los miembros de esta congregación no es denominada convento, sino casa. GIGLIOZZI, M.T. "La Casa della Congregazione dei Padri della Missione in Montecitorio", en: *Roma Borghese: casa e palazzetti d'affitto* (vol. 1) Roma, Bonsigniori Editore, 1994, p. 188.

situadas en la calle Tallers de Barcelona[3] y disponiendo un oratorio provisional para la comunidad, inaugurado por el obispo Benet de Sala el 19 de mayo de 1704[4].

Esta fundación seguía el establecimiento que diferentes órdenes mendicantes reformadas, junto con las congregaciones religiosas de nueva creación, realizaron en el sector del arrabal de Barcelona entre los siglos XVI y XVII. Estas comunidades basaban sus edificaciones en el planteamiento de unos espacios litúrgicos altamente funcionales y de gran sencillez estructural, basados en las exigencias litúrgicas que derivaban de las resoluciones del Concilio de Trento y en los tratados renacentistas italianos[5]. Una muestra de ello sería la construcción del *convento de San José* de los carmelitas descalzos (1586), la *iglesia de Betlem* de la Compañía de Jesús (1553, reconstruida en 1681), y el *convento de la Mare de Déu de la Bonanova* de los trinitarios descalzos (1633).

El emplazamiento escogido por Francisco Senjust situaba el conjunto delante del *colegio de San Vicente Ferrer* y *San Raimundo de Peñafort*, dónde los padres dominicos impartían enseñanzas de filosofía y teología[6], y detrás del *monasterio de Santa María de Valldonzella*, propiedad de la comunidad de monjas cistercienses. En la calle de al lado también se encontraba el *convento de Nuestra Señora de Montalegre*, que durante los siglos XVII y XVIII funcionó como seminario episcopal[7]. Teniendo en cuenta este entorno formativo, el conjunto de la Misión también llegó a ser considerado como una casa ejemplar en su papel social[8], debido a la impartición de ejercicios espirituales para los religiosos que querían acceder a las sagradas órdenes, así como para los seglares que estaban interesados en practicarlos. La frecuente y copiosa asistencia del clero y del estamento civil en el

---

[3] Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (AHPB), Vicenç Gavarró menor, 873/34, Manual 1702-1703, fol. 786 rº – 798 vº.

[4] Archivo Diocesano de Barcelona (ADB), *Registra Communium*, 1704-1710, fol. 538 vº - 539 rº.

[5] CAMÓN AZNAR, J. "El estilo trentino", *Revista de Ideas estéticas*, nº 12 (1945), pp. 429-442; MÂLE, E. "El arte y los artistas después del Concilio de Trento", *Tekné*, nº 1 (1985), pp. 17-26; CANALDA, S., FONTCUBERTA, C., NARVÁEZ, C. "Arte y religión en Cataluña durante los siglos XVI y XVII: el impacto de la contrarreforma en la arquitectura y las artes visuales", en: *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura* (vol. 2). Las Palmas: Anroart, pp. 545-553.

[6] COLL, J. M. "El antiguo colegio mayor de S. Vicente Ferrer y S. Ramón de Penyafort, de Barcelona", *Analecta sacra tarraconensia*, Vol. 31, nº1 (1958), pp. 139-145.

[7] ALABART, G., CODINA, J. *Efemérides para la historia del Seminario Conciliar de Barcelona*. Barcelona, Casa Provincial de la Caridad, 1908, pp. 32-42; SOLDEVILA, F. *Barcelona sense universitat i la restauració de la Universitat de Barcelona*. Barcelona, Ed. Universitat de Barcelona, 2013, pp. 73-74.

[8] Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB), ms. A-223 (1801, 2ª parte), fol. 375. Transcrito en AMAT I DE CORTADA, R. *Calaix de Sastre,* Vol. V,. Barcelona, Curial, 1987-2003, p. 279.

edificio hizo que la Casa de la Misión pronto se conociera popularmente como Seminario[9].

Por lo que respecta al edificio, la investigación documental ha revelado que la construcción de las dependencias conventuales se prolongó a lo largo de todo el siglo XVIII y que ésta se realizó bajo la dirección de los reconocidos maestros de obras Damià Riba Mateu (Sant Feliu Sasserra, 1692-Barcelona, 1761) y Andreu Bosch Riera (Teià, 1720- Barcelona, 1788)[10], responsables también de la construcción en Barcelona del *convento de Sant Sebastià* (1719) y de la *iglesia de Sant Miquel del Port* (1753-1755)[11].

La bendición y colocación de la primera piedra de la *iglesia de San Severo y San Carlos Borromeo* se celebró en 1710[12], aunque los libros de cuentas de la comunidad indican que la construcción se paralizó en detrimento de la edificación de otras dependencias conventuales, y se retomó el año 1724[13], para ser inaugurada oficialmente en 1746[14].

El proceso de construcción de la iglesia coincidió de pleno con la beatificación del fundador de la congregación, san Vicente de Paúl, en 1729, y con su canonización en 1737, hecho que otorgó notoriedad a la institución y una mayor expansión por tierras catalanas y baleares, coincidiendo con la que ya estaba teniendo lugar en Francia, Italia y Polonia.

---

[9] Los sacerdotes paúles disponían de tres libretas con un extenso listado de los asistentes a sus ejercicios, su procedencia y los días que practicaron en la Casa de la Misión. Éstas se conservan en el Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Órdenes religiosas y militares (ORM), Monacales-Universidad, vols. 108, 109 y 110.

[10] Su remuneración como maestros de obra aparece reflejada en los libros de cuentas de la comunidad de forma constante desde 1728 hasta 1790. ACA, ORM, Monacales-Hacienda, vols. 3509, 3093, 3484 y 3099
Esta relación también explicaría que Damià Riba fuera el único maestro de casas barcelonés documentado trabajando en una obra de arquitectura religiosa en la zona de la Segarra y Urgell, concretamente en la Casa de la Misión en Guissona (1741), un hecho insólito enunciado por GARGANTÉ, M. *Arquitectura religiosa del segle XVIII a la Segarra i l'Urgell*. Barcelona, Fundació Noguera, 2006, p. 148.

[11]AHCB, Fons gremial, Cadastre personal, 1737, s. f. Citado por M. Arranz, quien confundió las obras del Seminario (apelativo de la Casa de la Congregación de la Misión) con la construcción de la Casa Provincial de la Caridad, que funcionó como seminario conciliar en esa época. ARRANZ, M. *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona, Col·legi d'aparelladors i arquitectes tècnics de Barcelona, 1991, p. 399.

[12] AHPB, Joan Solsona, 890/16, Manuale decimum tercium instrumentorum, 1710-1711, fol. 128 rº - 129 rº.

[13] ACA, ORM, Monacales-Hacienda, vol. 3509, 21/11/1724, s.f.

[14] *Libro de la Fundación de la Casa de Barcelona*. Archivo Matritense de la Congregación de la Misión (AMCM), Caja Barcelona, sig. 1.

Uno de los aspectos más singulares del templo es que éste no poseía un acceso directo desde el exterior, por lo que los feligreses debían traspasar la portería, el vestíbulo de entrada y el claustro de la comunidad para poder asistir a misa. Esta particularidad en su construcción, junto con sus modestas dimensiones, nos lleva a pensar que la intención primordial de la comunidad no era la de reunir un abundante grupo de feligreses en su templo, sino que, más bien, anteponían su relación con el devoto mediante su labor de campo, basada en la impartición de ejercicios y retiros espirituales, así como la predicación en las misiones que realizaban alrededor de las zonas rurales más abandonadas de su diócesis[15].

La iglesia tenía dimensiones reducidas, en comparación con los templos construidos por otras órdenes religiosas en la ciudad, como la de los franciscanos, dominicos o jesuitas. Está formada por una sola nave y un falso crucero cubierto por una cúpula de dimensiones considerables, que convierte el templo en un espacio casi centralizado. Este modelo fue considerado idóneo para los propósitos de la comunidad y fue aplicado sucesivamente en las fundaciones establecidas en Palma de Mallorca (1736), Guissona (1741) y Reus (1758)[16].

Debido a las limitaciones económicas que conllevaba el voto de pobreza de la congregación, los libros de cuentas también revelan que la fuente principal de financiación para la construcción del templo procedió de las rentas que Philippe-Emmanuel de Bette (Valenciennes, 1675-Barcelona, 1742), exmariscal de campo y hermano coadjutor de la Misión, donó a la comunidad procedentes de sus encomiendas, junto con las limosnas y herencias otorgadas por otros muchos feligreses[17].

El conjunto conventual también incluía otras piezas relevantes, como el claustro que servía de elemento relacional entre la iglesia y las estancias de la comunidad. Este atrio, situado delante de la portería, se construyó una vez terminada la obra de la iglesia (1748-1750)[18] y su situación, centrada respecto a la puerta principal del conjunto, pero desplazada del eje longitudinal del templo, se

---

[15] *Observaciones sobre el Instituto y govierno de la Congregación de la Misión*. ACA, ORM, Monacales-Universidad, legajo 111, s. f.

[16] HUARCAYA, C., GAMUNDI, B. "El conjunt arquitectònic de la Casa de la Missió de Palma de Mallorca, des de la fundació fins a l'actualitat", *Randa*, nº 57 (2006), pp. 77 y 78.

[17] *Memoria de los Bienhechores de esta Casa de la Congregación de la Misión de Barcelona*. ACA, ORM, Monacales-Hacienda, legajos grandes, 373, s. f.

[18] ACA, ORM, Monacales-Hacienda, Vol. 3093, s. f.

debería a una modificación de la traza original del convento, realizada en una etapa sucesiva a la inauguración de la iglesia[19].

También destacó la gran nave de marcado carácter funcional que tenía fachada en la calle Tallers y que se extendía hasta la calle Valldonzella. Estaba compuesta por cuatro pisos, con numerosas ventanas y culminada por una cubierta a dos aguas. Debía funcionar como hospedaje y espacio común para los religiosos y civiles que recibían tandas de ejercicios espirituales en la Casa de la Misión durante las témporas, así como de seminario interno para futuros sacerdotes y hermanos coadjutores de la comunidad.

CARACTERÍSTICAS GENERALES

Como enunciábamos al comienzo del artículo, la Casa de la Congregación de la Misión tuvo que adaptarse y cumplir diferentes funciones a partir de la ocupación napoleónica de la ciudad. Des del año 1809 el ejército francés estableció allí su hospital militar y expulsó a los sacerdotes, quienes no pudieron recuperar el edificio hasta 1816[20].

Sin embargo, las funciones hospitalarias se restablecieron en 1821 y 1823, debido a las epidemias que afligían la ciudad, por lo que finalmente los padres de la Misión decidieron vender el edificio al Estado y adquirir un nuevo solar para sus dependencias. En 1829 la antigua Casa de la Misión pasó a albergar la Real Fábrica de Tabacos de Barcelona y esto implicó la ampliación del edificio por el lado noroeste[21]. Finalmente, en 1842 el conjunto recuperó su uso hospitalario y lo

---

[19] En las *Ordenanzas de las visitas de la Casa de la Misión de Barcelona,* el visitador Edmundo Perriquet advertía a la comunidad barcelonesa que «Todo el otro dinero que ahora se tiene y en adelante se tendrá, se emplee sin tardanza en esta construcción, comenzando desde el atrio de la casa y continuando el edificio comenzado hasta al cabo donde se debe terminar, según el diseño o planterreno que dejamos aprobado y firmado. Después habiendo dinero, se haga el nuevo refectorio, con la cocina, sirviendo en el ínterin o entretanto las piezas más acomodadas a este uso, y por sacristía se podrán servir de aquella sala por la cual a la izquierda se entra a la iglesia», Biblioteca de Reserva de la Universidad de Barcelona (BRUB), ms. 620, s. f., 14/08/1747.

[20] A partir de la lectura del dietario *Barcelona cautiva, o sea, diario exacto de lo ocurrido en la misma Ciudad mientras la oprimieron los franceses* (1815-1819), del padre Raimon Ferrer (1777-1821), podemos conocer las vicisitudes que debió afrontar la Congregación y su patrimonio durante la Guerra de la Independencia. El dietario fue parcialmente publicado en FERRER, R. *Barcelona cautiva*. Barcelona, Antonio Brusi, 1815-1821, pero también se conservan los manuscritos referentes a los sucesos de 1813 a 1814 en BRUB, ms. 1805-1807.

[21] SAURÍ, M., MATAS, J. *Manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo, ó sea, Guía general de Barcelona*. Barcelona, Imprenta de M. Saurí, 1843, p. 44.

mantuvo hasta 1942, año en que el ejército trasladó sus servicios sanitarios a unas nuevas dependencias en el barrio de Vallcarca, más apropiadas para la ejecución de sus funciones, y cedió el edificio al Ayuntamiento[22].

Así pues, a pesar de las propuestas de derribo que desde 1902 amenazaron la subsistencia de la iglesia, con la construcción de las nuevas dependencias sanitarias en Vallcarca[23], el Ayuntamiento de Barcelona replanteó la situación en 1943 y decidió conservar el templo, debido a su interés arquitectónico y pictórico[24].

Por consiguiente, el Servicio Municipal de Edificios Artísticos y Arqueológicos de Barcelona llevó a cabo la restauración del conjunto entre 1943 y 1951. Esta actuación comportó la adaptación del templo para ser convertido en una obra exenta, con una entidad urbana muy distinta. La modificación de su diseño exterior conllevó el estucado de los muros, la concepción de una fachada lateral oeste que hasta entonces no existía, por ser medianera, y una nueva fachada principal, que tampoco tenía[25] (Fig. 1).

De resultas de la restauración y del aislamiento del templo, podemos observar que las paredes de la iglesia están formadas por muros de mampostería con revoco de mortero de cal y que su ornamentación viene dada por la bicromía que crean las superficies blancas junto a los sillares de piedra natural situados en los ángulos, contrafuertes y torres, además de otros elementos como las gárgolas, los ventanales y las molduras de coronamiento.

La fachada posterior resulta excepcional, al estar formada por un muro que reproduce el perfil curvo del ábside, pero que queda remitido en la mitad inferior por un cuerpo rectangular, correspondiente a la amplitud de los espacios de la sacristía y la dependencia anexa. A este muro también se le adosa otro cuerpo con cantos redondeados que corresponde a la estructura del camarín situado en el altar mayor. Está soportado por cuatro revoltones o bovedillas, como una solución que se

[22] PASCUAL, N., "Ante los muros caídos de la Primera Casa Misión de España", *Anales de la Congregación de la Misión de Barcelona,* nº 5 (1943), p. 48-52.

[23] CASELLAS, R. "Una gran pintura en perill", *La Veu de Catalunya*, nº 1206 (1902), p. 3; BARRAQUER, C. *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX* (vol. II). Barcelona, Imprenta de Altés y Alabart, 1906, p. 583; MARTORELL, J. "Els monuments històrics de Barcelona", *Gaseta de les Arts,* nº 51 (1926), p. 4; FOLCH I TORRES, J. "La conservació de les Drassanes i la capella de l'hospital militar", *Gaseta de les Arts*, nº 72 (1927), pp. 1-3.

[24] Fue un proceso complejo, en que fueron consultados diferentes expertos en la materia para concretar su actuación. Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (ARACBASJ), Actas de la Junta General, 1939-1950, s.f., 30/04/1945.

[25] Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona (AMCB), Q118, Gestió Urbanística, Exp. 434, 1944.

aplicó en todos los cuerpos pendientes que sobresalían de los muros conventuales (Fig. 2).

Las cubiertas son a dos aguas, revestidas con tejas árabes barnizadas en color amarillo y en forma de escama. En la zona del crucero, se levanta un tambor cilíndrico liso encima del cual se sitúa la cúpula. Ésta está formada por un friso cóncavo, revestido de azulejos vidriados en color amarillo y verde que reproducen motivos geométricos y dan a la cubierta un aspecto levantino. El casquete de la cúpula también presenta azulejos en los mismos colores, pero en forma de escama. Finalmente, un jarrón o florete ornamental de terracota corona la cubierta de la cúpula.

Por lo que respecta a la fachada principal, se optó por conservar la puerta original de acceso, que presenta pilastras corintias, una cornisa ornamentada con una cabeza de querubín y un frontón triangular rebajado. Exceptuando esta puerta, el rosetón, el ojo de buey y la primitiva torre-campanario, situada en el flanco derecho, el resto de elementos fueron añadidos a partir de la restauración, utilizando piezas recuperadas en el derribo del claustro. Con ello se creó el pórtico y el terrado con balaustrada, a modo de porche, además de la segunda torre-campanario, a imagen de la ya existente.

En el interior, el templo está formado por una nave única, de 25'8 metros de longitud y 15'5 metros de altura, cubierta por una bóveda de cañón con lunetos que queda dividida en tres tramos por arcos transversales (Fig. 3).

Tiene dos capillas en cada lado de la nave y están situadas entre los contrafuertes. Son de planta rectangular, cubiertas por bóveda de arista, y presentan la particularidad de estar comunicadas entre sí por un pequeño corredor paralelo a la nave y aislado de ésta.

Por encima de las capillas se sitúa la tribuna, formada por balcones que se abren a la nave a partir de arcos rebajados. En el muro testero también se puede observar un coro elevado, creando una bóveda vaída sobre la puerta del templo.

Al lado de las capillas y bajo la bóveda del coro, se sitúan dos portales ornamentados con detalles en piedra, que conducen a las escaleras del coro y de las torres-campanario.

Los estrechos brazos del transepto no sobresalen de la anchura de la nave y forman un falso crucero cubierto por una cúpula semiesférica de 24 metros de

diámetro, con cornisa circular sostenida por cuatro arcos torales y pechinas que posibilitan el paso del cuadrado al círculo de la cornisa.

En las esquinas del crucero se sitúan unos pilares achaflanados con hornacinas elevadas y ahondadas en ellos, destinadas a acoger imágenes votivas. Por lo que respecta al alzado, las pilastras que recorren los muros de la nave presentan bases y capiteles de orden compuesto que sostienen un entablamento formado por una cornisa muy pronunciada situada encima de las tribunas.

El muro del altar mayor muestra la presencia de un camarín, de uso generalizado en Cataluña a partir del siglo XVIII[26], y a través de las puertas situadas en los laterales del altar mayor, se puede acceder a la sacristía y a la dependencia anexa.

A partir de la restauración se descubrió la existencia de una doble cúpula, una de ellas estructural y actualmente oculta, y otra tabicada interiormente y visible, separada 18 cm del arranque y 63 cm en la parte superior, que se construyó para solucionar los problemas causados por las filtraciones de agua en la decoración mural de la superficie[27].

INFLUENCIAS

Aunque conocemos quiénes fueron los maestros de obra que dirigieron la construcción de la iglesia, la autoría de las trazas sigue siendo una incógnita.

Hasta ahora, los historiadores habían valorado que la condición del mecenas Philippe-Emmanuel de Bette, como exoficial castrense al servicio de Felipe V, podría haber impulsado la participación de algún ingeniero militar borbónico en la obra[28], dado que este tipo de colaboración se había producido en otros templos

---

[26] Podríamos citar como ejemplos los camarines de la *iglesia de la Merced* (1794) en Barcelona, de la *capilla de la Mare de Déu dels Dolors*, en la *iglesia parroquial de Sant Martí d'Altafulla* (c. 1750), de la *capilla de la Mare de Déu dels Colls* de Sant Llorenç de Morunys (1773) o de la *capilla de la Mare de Déu dels Dolors,* en la *iglesia de Sant Joan de Valls* (1773-1781).

[27] BENAVENT, J. "Hallazgos pictóricos en la iglesia del ex-hospital militar", *Barcelona atracción* (agosto 1945), pp. 103-109.

[28] HERRERA, J. "De Mariscal de Campo a Hermano de la C.M., vida del Hermano Felipe Manuel de Bette", *Anales de la Congregación de la Misión de Madrid,* nº 53 (1945), p. 49; DURAN I SANPERE, A. "La iglesia del antiguo hospital militar y las pinturas de Flaugier", en: *Barcelona, Divulgación histórica* (vol. V). Barcelona, Aymà, 1948, pp. 257-264; FOLCH I TORRES, J. "Una deuda a pagar: Las pinturas de la capilla del antiguo Hospital Militar de Barcelona, en la nueva Plaza de Castilla", *Destino*, nº 883 (1954), p. 21.

barceloneses, como en la *capilla castrense de la Ciudadela* (1717-1729) y en *la iglesia de Sant Agustí Nou* de Barcelona (1728-1750) trazados por Jorge Próspero Verboom y Alejandro de Rez respectivamente, así como la *iglesia de Sant Miquel del Port* del barrio de la Barceloneta (1753-1755), proyectada por Pedro Martín Cermeño.

De todos modos, un nuevo dato surgido a raíz del vaciado documental de los archivos congregacionales, nos indica que los planos de la casa e iglesia de la Misión de Guissona se enviaron desde Italia en 1740[29], y esto plantea, por su proximidad cronológica con la construcción de la iglesia barcelonesa y por sus semejanzas formales, una nueva hipótesis sobre el origen de las trazas de la casa situada en la capital catalana.

La Casa de la Misión de Barcelona perteneció, desde su instauración en territorio hispánico, a la provincia romana de la Congregación de la Misión, y no fue hasta 1736 cuando pasó a formar parte de la provincia lombarda. Esto implicaba que la Casa de Barcelona debía rendir cuentas sobre su administración y el cumplimiento de sus obligaciones ante el Visitador Provincial enviado desde Roma, ya que éste verificaba que lo dispuesto por los superiores de la Misión fuese cumplido, incluyendo indicaciones sobre cómo debía ser construida la casa e iglesia.

No se trataba de un caso excepcional en la Barcelona del momento, ya que diferentes órdenes religiosas disponían desde hacía centurias, de miembros instruidos en el arte de la edificación que concebían las trazas de sus propios cenobios. Así pues, por las mismas fechas en que se estaba construyendo la iglesia de la Misión, la orden capuchina edificaba su iglesia y convento en La Rambla de Barcelona, a partir de las trazas realizadas por dos padres de la orden que disponían de nociones de aritmética[30].

Por consiguiente, aunque existieron diferentes arquitectos en la congregación italiana que podrían haber establecido las indicaciones para la construcción de los templos y las casas de su provincia, este hallazgo orienta la investigación hacia la figura de Bernardo della Torre (Génova, 1676-Tívoli, 1749), sacerdote y superior de la Casa de la Misión en Montecitorio y el arquitecto responsable de reedificar la *iglesia de la Santísima Trinidad* de la Casa de

[29] Remitido por Giacinto Amadei, administrador de la Congregación en Montecitorio. ACA, ORM, Monacales-Hacienda, Vol. 3093, s. f., 07/07/1741.
[30] Rubí, B. de *Els caputxins a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona, Ed. Catalonia, 1984, p. 284.

Montecitorio (1739-1743), la de la *Santísima Anunciación* de la Casa de Tívoli (1735-1743) y la Casa de Sarzana (1742)[31]. Los registros documentales de la comunidad barcelonesa confirman que entre los años 1724 y 1736 Bernardo della Torre visitó la Casa de la Misión en dos ocasiones, cumpliendo con su deber como visitador de la provincia, y coincidiendo plenamente con el proceso de construcción de su casa e iglesia[32].

Como las trazas originales de las casas italianas e hispánicas han desaparecido, y la mayoría de los templos han sido derribados, solo disponemos de los planos creados *a posteriori* para establecer relaciones formales entre ellos, teniendo en cuenta que algunos presentan modificaciones en relación a lo que debía ser la traza original.

Si comparamos las representaciones que se realizaron en el siglo XVIII sobre el templo y el claustro de la Congregación en Montecitorio[33], con los realizados en Barcelona, Palma y Reus[34], podemos observar que presentan algunos elementos en común.

El aspecto más destacado es que, en todos ellos, la iglesia se situaba en el interior del conjunto, sin una entrada directa des del exterior.

En el caso de Montecitorio y Barcelona, advertimos que la iglesia estaba emplazada detrás de un claustro cuadrangular, pero, en cambio, en el caso de Palma y Reus, ésta se ubicaba delante de un atrio y un corredor.

De todos modos, según los historiadores de la iglesia de la Misión de Palma[35], el atrio asentado delante del templo mallorquín habría sido concebido en un primer momento como un claustro de planta rectangular, pero que en 1764, por cuestiones

[31] ARATA, A. *Tre secoli di vita romana della Casa della Missione*. Roma, Ed. Liturgiche Missionarie, 1943.

[32] El mismo Bernardo della Torre firmó los inventarios de la casa en las visitas del año 1724 y 1736. ACA, ORM, Moncales-Hacienda, Vol. 3114, s. f.

[33] Por lo que respecta a la iglesia de Montecitorio, puede observarse su planta en la *Pianta di Roma* de G. B. Nolli (1748) y un plano con más detalle elaborado para la publicación ARATA, A. *Tre secoli di vita...,* op. cit., s. p.

[34] Por lo que respecta a la Casa de la Misión de Barcelona, el plano más detallado de su interior se encuentra en AHCB, *Quarterons Garriga i Roca,* nº 79 (1860). En el caso de Palma, disponemos de un plano elaborado por Francisco Coello (1851), aunque con escasos detalles, por lo que debemos recurrir a los planos proyectados en la actualidad por HUARCAYA, C. "Els retaules de l'església de la casa de la Missió de Palma", *Randa,* nº 72 (2013), p. 68. Por lo que respecta al caso de Reus, la concesión del permiso para modificar la carretera que pasaba por los terrenos de la Casa de la Misión en 1787, nos permite observar un dibujo de su disposición interior en Archivo Municipal de Reus (AMR), Actes Municipals, 1786-1791, 03/07/1787, fol. 273-277.

[35] HUARCAYA, C., GAMUNDI, B. "El conjunt arquitectònic...", op. cit., p. 85.

de condicionamiento, aclimatación y calefacción, se convirtió en el atrio que se puede observar actualmente.

Por lo que respecta al elemento del claustro, sabemos que en la Casa de Montecitorio éste constaba de un solo nivel y sus galerías estaban cerradas al patio por muros con ventanas, una solución habitual en Italia. En cambio, el barcelonés disponía de un solo piso, pero se abría al patio central con arcos de medio punto sobre columnas y pilastras de orden toscano sin pedestal. Los tramos estaban cubiertos por bóvedas de arista cruzada, exceptuando el ala inmediata a la portería y al vestíbulo de acceso, donde dos tramos se unían en una sola bóveda vaída que se abría al patio a partir de un arco rebajado. Consideramos que este resultado se asemeja más a las soluciones planteadas en el Principado, en claustros como el del *convento de la Merced* (1641) y el del *convento de San Sebastián* (1719). Aunque éstos eran ligeramente más amplios y las cubiertas de las galerías eran bóvedas vaídas, estaban constituidos por un solo nivel, sobre el cual se disponían las dependencias conventuales, y las aberturas al patio central estaban formadas por arcos de medio punto y columnas de orden dórico y de orden toscano sin pedestal respectivamente[36].

En lo concerniente al presbiterio de la iglesia, el ábside achatado de la primera casa de Barcelona, situado detrás del altar mayor, era parecido al estrecho ábside proyectado en Montecitorio, Palma y Reus. Además, en la zona del crucero, todas las iglesias presentaban un transepto casi imperceptible y que no sobresalía respecto a la amplitud de las capillas y la nave central, característica por otra parte muy común en la arquitectura trentina o contrareformista del territorio peninsular.

Otra peculiaridad que presentaban las iglesias de Montecitorio, Tívoli y Barcelona en la zona del crucero, eran las hornacinas situadas en los pilares achaflanados del crucero, que servían para acomodar esculturas exentas de grandes dimensiones, recurso quizás influido por la solución presentada en el crucero de la basílica del Vaticano.

En el caso del alzado de la nave, las iglesias de Barcelona y de Roma articulaban sus muros a partir de la utilización de pilastras de orden compuesto,

[36] Se puede observar una fotografía del *claustro de la Merced* en BASSEGODA, J. "CL años de la capitanía general en el convento de la Merced", *Butlletí de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi,* nº 11 (1997), p. 297; y del de *San Sebastián* en BARRAQUER, C. *Las casas de religiosos...*, op. cit., p. 545.

dobles entre capillas, aunque en el caso de Barcelona añadían un ligero ahondado en el fuste. El entablamento también adquiría protagonismo en los dos casos, a partir de su destacada proyección hacia la nave.

Para el recubrimiento de la nave, todos los proyectos presentaban el uso de la cubierta por excelencia del Barroco, que era la bóveda de cañón con lunetos.

Otro elemento a destacar sería la peculiaridad de la cubierta exterior del templo. La desaparición de la iglesia de Montecitorio a inicios del siglo XX y la carencia de fotografías sobre su cúpula, nos impide establecer comparaciones con el resultado proyectado en Barcelona. Aun así podemos detallar que la cúpula de Barcelona se revistió de cerámica barnizada en tonalidades amarillas y verdes para contrarrestar el estucado blanco aplicado en el tambor y en los paramentos del edificio. Esta característica la convertía en un hito del paisaje urbano por su protagonismo formal y cromático, como ocurría con la cúpula que cubre el *Salón de San Jorge* del *Palacio de la Generalitat de Cataluña* (1617), que fue una de las primeras obras en presentar esta solución en el Principado.

La apariencia del estrecho friso que se puede observar en la base de la cúpula, se podría comparar con la solución planteada por Jorge Próspero de Verboom en el domo de la *Capilla de la Ciudadela*. Se trata de dos obras construidas en fechas similares y que se podrían haber visto influidas, en su revestimiento cerámico, por soluciones levantinas ya presentes en Barcelona, como la cúpula del *Salón de San Jorge*; y en los diseños publicados en los tratados de arquitectura de Andrea Palladio (1570), por lo que respecta a su apariencia estructural[37].

Para concluir, cabe señalar una nueva hipótesis de estudio, que deriva de la reciente investigación realizada por el historiador Marià Carbonell sobre el Palacio de la Generalitat de Cataluña. En ella el autor destaca la relevante figura de Francisco Badia (Almenar,1712-Barcelona,1788), hermano coadjutor de la Casa de la Misión en Barcelona, ya que durante el decenio de 1760 intervino como director y tracista de las obras de reforma de la capilla gótica, la torre del reloj y el archivo real del Palacio de la Generalitat[38]. Debido a que las obras de la iglesia y de la Casa de la

[37] Como ejemplo podríamos citar la cúpula semiesférica que Palladio diseñó para la *villa Trissino* en Meledo (1558-1562), en emplear una solución cupular sostenida por un tambor cilíndrico y con frisos en la base del casquete. PALLADIO, A. *I Quattro libri dell'architettura*, libro II. Venecia, 1570, p. 60.

[38] CARBONELL, M. *Palau de la Generalitat, art i arquitectura* (vol. 2). Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2016, pp. 499-504; ARRANZ, M., *Mestres d'obres...,* op. cit., p. 27.

Misión empezaron en 1710, no sería posible que fuera el autor de las trazas originales, pero sí que pudo intervenir en obras posteriores, como las del claustro y las dependencias anexas a la portería. A causa de su condición, como miembro de la comunidad de los paúles, y en cumplimiento de su voto de pobreza, no podía percibir compensaciones económicas por sus labores en la obra, por lo que no hay constancia de su participación en los libros de cuentas de la comunidad. Aun así, esperamos poder localizar nuevas referencias documentales que nos indiquen el papel que pudo llegar a tener este personaje durante la edificación del convento.

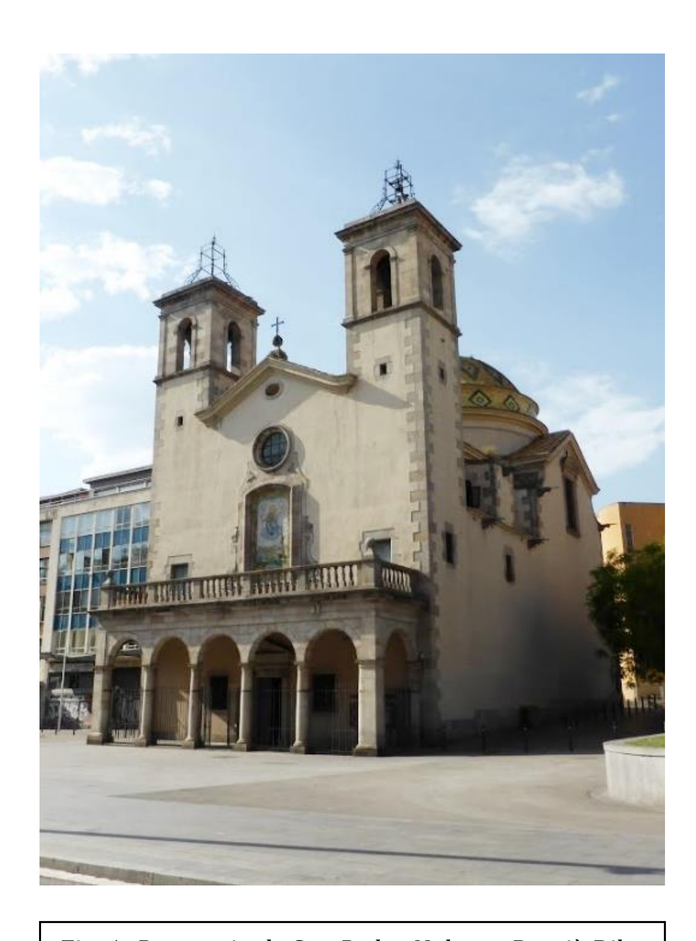


Fig. 1. *Parroquia de San Pedro Nolasco*, Damià Riba (maestro de obras), 1724-1746. Barcelona. Foto: M. Mar Rovira i Marquès [MMRM].



Fig. 2. *Fachada posterior de la Parroquia de San Pedro Nolasco*, Damià Riba (maestro de obras), 1724-1746. Barcelona. Foto: [MMRM].

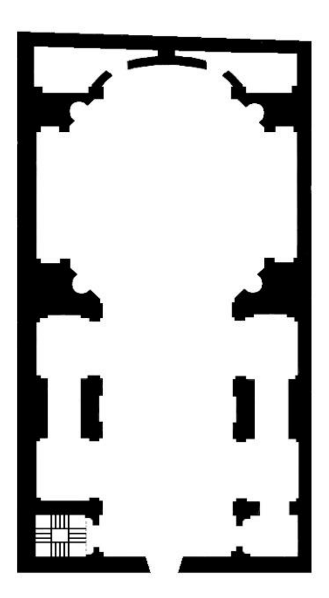


Fig. 3. *Planta de la Parroquia de San Pedro Nolasco*, Damià Riba (maestro de obras), 1724-1746. Barcelona. Foto: [MMRM].

O SANTUÁRIO DE NOSSA SENHORA DE AIRES: *THEATRUM SACRUM*[1]

Raquel Seixas

Universidad Nova de Lisboa

RESUMEN: Este artículo está dedicado al estudio del santuario de Nuestra Señora de Aires en Viana do Alentejo, en el distrito de Évora (Portugal). Las motivaciones intrínsecas a la piedad popular, alienta el culto de la institución dedicada a María en el siglo XVI. La creciente afluencia de peregrinos justificó la sustitución de la capilla original y la construcción del nuevo santuario, 1743-1792, lo projeto ha sido realizado por Juan Bautistap, hermano del Oratorio De la Congregación de San Felipe Neri Estremoz. Busca comprender las intenciones detrás de la obra, enmarcándola en el contexto histórico, cultural y artístico de su tiempo. La formación mística y filosófica del diseñador también se tendrá en cuenta en el análisis de la arquitectura, sobre todo el templo central de la capilla mayor y el baldaquín.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura, Baldaquín, Devoción Mariana, Santuario, Espiritualidad, Religiosidad Popular

ABSTRACT: This article is devoted to the study of the Nossa Senhora de Aires Sanctuary in Viana do Alentejo, Évora (Portugal). The religious motivations, which are inherent to popular piety, encouraged the institutionalization of the Marian cult in the sixteenth century. The growing affluence of pilgrims justified the replacement of the primitive hermitage for a new Sanctuary, built between 1743 and 1792. The plan was made by the Oratorian João Baptista who belonged to the Congregation of the Oratory in Estremoz. The aim is to understand the intentions that underline the construction of the Sanctuary, framing it in the historical, cultural and artistic context of the time. João Baptista's mystic and philosophical formation will also be taken into account in the architectural analysis, especially in the study of the centralized main chapel and the baldachin.

KEYWORDS: Architecture, Baldachin, Marian Devotion, Sanctuary, Spirituality, Popular Religiosity

---

[1] Este artigo resume algumas das ideias tratadas na dissertação de mestrado da autoria de SEIXAS, Raquel: *O Santuário de Nossa Senhora de Aires: arquitectura e devoção (1743-1792)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Moderna, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

INICIO E DESENVOLVIMENTO DA DEVOÇÃO

O culto a Nossa Senhora de Aires teve início no século XVI, data da construção da primitiva ermida substituída em 1743 pelo actual templo, localizado em planície rural a cerca de 3 km da vila de Viana do Alentejo, no distrito de Évora (Portugal)[2]. O culto antecedeu a estruturação e registo da lenda, que teve como principais construtores Fr. Agostinho de Santa Maria (1718) e as religiosas do Convento do Bom Jesus de Viana do Alentejo.[3] A devoção à Senhora de Aires insere-se no grande surto devoto marial favorecido pelo espírito da Contra-Reforma e a lenda obedece à narrativa de um acontecimento «mítico-imaginário», concebida a partir de dois modelos: a aparição e o achamento fortuito da imagem escultórica.[4]

Embora a gestão do culto e dos bens da Senhora de Aires estar, desde cedo, a cargo dos mordomos da Confraria de Viana do Alentejo, responsável também pela gestão do culto da Igreja Matriz da mesma vila, a crescente celebridade da devoção à Virgem determinou a criação da Confraria de Nossa Senhora de Aires. Confraria fundada em 1730, ano em que recebeu aval do Reverendo Cabido da Sé de Évora, e dedicada em exclusivo à gestão e engrandecimento do culto à Padroeira.[5] Naturalmente, que a fundação da Confraria de Nossa Senhora de Aires motivou o aumento de peregrinos e demais devotos e despoletou o desejo de afirmação social e económica dos seus confrades. De resto, foi à luz destas premissas que se procedeu

---

[2] O local onde hoje se ergue o Santuário foi, desde cedo, um sítio de passagem, ocupado desde a pré-história até à actualidade. Foram encontrados no local artefactos arqueológicos, sobretudo da época romana, que parecem evidenciar a presença de um *vicus* (povoado militar romano), razão que leva alguns autores a considerar que o nome Aires provém do antigo culto ao deus romano Marte, correspondente ao deus grego Ares. É seguro afirmar que a anterior ocupação romana deste espaço foi determimante para a sua cristianização, em respeito ao espírito do lugar e da subsequente interacção entre lugar e identidade. Sobre este assunto vide NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genius loci. Towards a phenomenology of architecture.* Londres, Academy Editions, 1980. Bolseira de Doutoramento FCT (SFRH/BD/1089973/2015), com projecto financiado pela Fundação para a Ciência e Teconologia, através do Fundo Social Europeu e de fundos nacionais do Ministério da Educação e da Ciência.

[3] SANTA MARIA, Fr. Agostinho de: *Santuario Mariano E Historia da Imagens milagrosas de N. Senhora E das milagrosamente aparecidas, que se venerão em o Arcebispado de Evora, & nos Bispados do Algarve, & Elvas seus suffraganeos*. Tomo Sexto, Titulo LXXXV, Lisboa, Officina de Antonio Pedrozo Galrao, 1718; ANTT, *Mosteiro do Bom Jesus de Viana do Alentejo*, Lv. 8, (existe uma cópia na BNP, *Principio da Instituiçam e Fundaçam deste Mosteyro de Jesu E convento das Religiozas da Ordem do Grandíssimo Doutor Nosso Padre Sam Jyronimo da Villa de Vianna de Evora*, F. 5900).

[4] Sobre este assunto ver: SEIXAS, Raquel: *O Santuário de Nossa Senhora de Aires...*, op. cit., pp. 7-39.

[5] ADE, *Câmara Eclesiástica de Évora, Treslado de compromisso e estatutos da Confraria de Nossa Senhora de Aires de 1730*, SSC: F28, SR:003 UI:001, cx. 10 (cota provisória).

à demolição do primitivo templo quinhentista e se construiu o novo espaço de culto (1743-1792), maior e afim ao gosto e opulência dos tempos barrocos (fig. 1).

O plano para a nova igreja foi confiado ao padre João Baptista, irmão da Congregação do Oratório de São Filipe de Néri de Nossa Senhora da Conceição de Estremoz, e o risco aprovado em 1743 pelo arcebispo de Évora D. Fr. Miguel de Távora.

O ORATORIANO JOÃO BAPTISTA E O RENOVADO SANTUÁRIO DE NOSSA SENHORA DE AIRES

João Baptista (1707-1762), natural da cidade de Lisboa, ingressou na Congregação do Oratório de Estremoz no ano de 1723, aos dessazeis anos. Nesta Congregação exerceu inúmeros cargos, entre os quais: Prefeito das Obras, Deputado, Mestre de Teologia Especulativa e Filosofia Teológica, Reverendo Prepósito, entre outros. A experiência construtiva dos irmãos congregados de Estremoz, cuja história é hoje ainda muito mal conhecida, motivou seguramente a escolha de João Baptista para realizar os planos do novo Santuário de Nossa Senhora de Aires. Sabemos que, conjuntamente com outros irmãos congregados, esteve envolvido na construção do pavilhão oriental (1742-1743) do Convento de São João da Penitência ou das Maltesas em Estremoz e nas importantes obras da nova capela-mor (1718-1746) da Sé de Évora, da autoria de João Frederico Ludovice (1673-1752), arquitecto régio de D. João V e autor do Real Palácio e Convento de Mafra, uma das maiores obras do século XVIII português. Com efeito, as características gerais da arquitectura do Santuário em apreço revelam algumas proximidades com a Igreja do Convento de Mafra.

No Alentejo a estética do barroco internacional de Mafra foi declarada, pela primeira vez, na renovada capela-mor da Sé eborense, cujo principal mecenas foi precisamente o monarca D. João V. Obra que revela e afirma a estética ludoviciana e abre um novo capítulo na história da arte alentejana, que tem na Igreja do Senhor Jesus da Pobreza (1729-1733) em Évora e no Santuário de Nossa Senhora de Aires (1743-1792) a sua máxima expressão; não só pela transmissão da erudição clasicista, mas também pela formação de um conjunto de oficiais que aí trabalharam,

casos do mestre-de-obras Manuel Gomes e do «padre-arquitecto» João Baptista, responsáveis pelas obras do Santuário vianense.

A igreja é composta por nave única, ladeada por dois corredores que dão acesso a duas salas de traçado octogonal, localizadas nos braços norte e sul do falso transepto e ligadas a um corredor semicircular que abraça o topo nascente da capela-mor circular e que conflui noutra sala designada na documentação, por *Casa das Escadas*, ponto de acesso ao 1º piso do Santuário (fig. 2). O traçado proposto por João Baptista recupera o deambulatório das igrejas de peregrinação medievais, inteiramente adequado às exigências funcionais de um santuário mariano, popularizado nos santuários setecentistas da Europa Central, casos das igrejas de peregrinação de Die Wies (1745-1754) e de Steinhausen (17291733) da autoria de Dominikus Zimmermann.

THEATRUM SACRUM

A par do desejo de afirmação social dos irmãos da Confraria de Nossa Senhora de Aires, a dimensão modesta da primitiva ermida quinhentista foi também um dos motivos para a construção do novo espaço de culto dedicado à Senhora. De facto, tanto a falta de condições para os actos litúrgicos e circulação de peregrinos, como o espaço exíguo destinado à exposição dos ex-votos, ofertados pelos fiéis à Padroeira, pesaram, sobremaneira, na opção pela construção do novo Santuário. Uma descrição dos inícios do século XVIII, referente à primitiva ermida, é bastante elucidativa quanto ao sucesso do culto e à falta de espaço para expor as inúmeras ofertas dos devotos, pois era *"tanta devoção não só os povos e cidades circunvizinhos, mas muito remotas, e ainda de estranhos Reinos, donde vão cumprir seos votos, e promesas muitas pessoas; e sam tantos as testemunhas dos milagres em retabolos, mortalhas, moletas [?] que a não ser incúria para caberem lhe fora;"*[6]

Estas preocupações, aliadas à formação mística do «padre-arquitecto» João Baptista, enformaram o traçado do novo Santuário setecentista, que conjuga funcionalidade e espiritualidade, tornando-o num modelo verdadeiramente erudito e eclético. Na verdade, o traçado proposto pelo projectista recupera não só o

[6] ACL, *Descripção da Villa de Vianna*, *Série Vermelha*, nº 905, fl 163.

deambulatório das igrejas de peregrinação medievais, mas também o altar-mor em forma de baldaquino e o modelo renascentista da capela-mor circular sobrepujada pela cúpula.

A organização arquitectónica do templo combina o círculo com a cruz latina e respeita a axialidade dirigida para o altar-mor a partir do eixo de acesso da porta principal. O projecto estabelece um compromisso entre a cruz latina, modelo dominante da Europa contra-reformista, e o templo centralizado da capela-mor, inserido no cruzeiro do falso transepto e sobrepujado por uma cúpula octogonal rasgada por quatro janelas. A cabeceira constitui um templo quase autonomizado, de planta centralizada que combina o círculo com o octógono[7]. O modelo do círculo e da planta centrada foi a fonte primária e a ideia geratriz desta composição arquitectónica. É em torno dele que o espaço interno se articula e organiza. Solução que declara a erudição do projectista e aproxima este programa dos templos centralizados renascentistas, cuja fonte visual poderá provir de uma gravura publicada no *Quinto Libro* de Sebastiano Serlio, sem dúvida o tratadista de maior sucesso em Portugal (fig. 3).[8]

A organização do espaço interno da igreja articula a planta central com o corpo longitudinal da nave, mas é concebida de modo a nobilitar e autonomizar o núcleo do altar. Para isso cria-se uma ligeira tensão entre a zona horizontal e escura da nave, iluminada unicamente por duas pequenas janelas colocadas na frontaria da igreja e pela abertura das duas tribunas, e a zona vertical e resplandecente do presbitério, iluminado pela cúpula e pelos óculos dispostos em torno do pano murário semicircular (fig. 4). Jogo de escala e de intensidades cromáticas que fazem convergir toda a força arquitectónica, narrativa e espiritual para o templo centralizado. Tensão reforçada pelo contraste decorativo entre a capela-mor e a nave. A separação entre a nave destinada aos fiéis e o espaço central, palco da transcendência, é feita através de um arco (triunfal) suportado por duas colunas compósitas e um degrau. Como observou Karsten Harries, a propósito das igrejas da

[7] VARELA GOMES, Paulo: *A cultura arquitectónica e artística em Portugal no séc. XVIII*. Lisboa, Editorial Caminho, 1988, p. 21.
[8] SERLIO, Sebastiano: *De Architectura Libri Quinque*. Venetius: Apud Franciscum de Franciscis Senensem & Joannem Chriegher, 1569.

Baviera, "within the sacred architecture of the church, the different spatial quality of nave and choir mirrors the distance that separates the human and the divine".[9]

A rotunda de Nossa Senhora de Aires inscreve um octógono no interior de um círculo e foi principiada a 13 de Maio de 1744 e terminada por volta de 1760[10]. O traçado octogonal é delineado por quatro pares de duplas colunas compósitas, que circundam a capela-mor e servem de suporte aos pendentes que sustentam a cúpula (fig. 5). Entre cada par das colunas duplas encontra-se uma peanha, suportando a imagem de um Evangelista, formando um conjunto de quatro esculturas lavradas pelo escultor João Baptista *"pelo modico preço de 16 moedas de 4800 réis cada uma"* em c. 1750.[11] Este grupo escultórico exibe uma forte unidade estilística e plástica, evidentes nos gestos seriados, no tratamento do rosto e no ritmo dos panejamentos delineados pela flexão da perna.

Os quatro arcos que circundam a rotunda e as duplas colunas, de mármore branco raiado a verde, com entablamento quebrado marcam o ritmo interno do presbitério e funcionam como elementos unificadores que convergem para o centro, ou seja, para o baldaquino em talha dourada e para a Virgem de Aires. Esta importância estrutural das colunas foi notada pelas religiosas do Convento de Jesus de Viana do Alentejo, na descrição histórica dessa vila realizada ainda no século XVIII: *"porque alem de ser milagrozissima a Imagem da Senhora, he ademiravel o sitio em que está a Igreja, e a magestosa fabrica com que está novamente edificada a sua magnifica capella, de obra compozita, de marmorez, e outras pedras finíssimas, de que também são outo soberbaz colunnaz de cor verde, sobre cujos capiteiz primorosamente lavrados, descansa a rotunda maquina do seu alto, e bem vistoso zimbório"*.[12]

[9] HARRIES, Karsten: *The Bavarian rococo church. Between faith and aestheticism*, New Haven and London, Yale University Press, 1983, p. 90.

[10] Os avultados investimentos dispendidos pela Confraria de Nossa Senhora de Aires obrigaram-na a pedir dinheiros a juros para concluir a obra, daí o prolongamento da mesma durante dezasseis anos. Cf. ADE, *Cartório Notarial de Évora*, *Livro de Notas de Agostinho Marques d'Oliveira*, *400$00 reis de juro que da o R^do D^or Antt^o Luis de Abreu à Confraria de Nossa Senhora de Ayres por seu procurador*, lv. 1274, fls. 109v-112.

[11] BARATA, António Francisco: *O Alentejo histórico, religioso, civil e industrial no districto de Évora – Portel, Redondo, Reguengos e Vianna*. Évora, Typ. Eborense, 1893, p. 66. Um escultor residente na Rua dos Infantes em Évora no ano de 1748 e na Rua do Arco de São Vicente, também em Évora, no ano de 1762. ESPANCA, Túlio, "Artes e artistas em Évora no século XVIII", *Cidade de Évora*. Vol. VII, n.^os 21-22 (1950), p. 124.

[12] ANTT, *Mosteiro de Bom Jesus de Viana do Alentejo*, Lv. 8, fls. 4-4v. Descrição copiada pelo reitor da Matriz José Perez Maciel na resposta às *Memórias Paroquiais* de 1758, ANTT, *Memórias Paroquiais*, *Memória Paroquial da freguesia de Viana do Alentejo*, comarca de Évora, Vol. 39, nº 150, pp. 891-910,

A cúpula explora o espaço centralizado da capela-mor e promove a encenação arquitectónica do interior, através das quatro janelas inseridas no tambor (fig. 6). Janelas que permitem a entrada de luz e enfatizam as propriedades reluzentes dos mármores, da talha e dos estuques, promovendo o jogo cromático. Com toda a certeza, a capela-mor da Sé de Évora serviu de modelo a João Baptista. Nomeadamente, na utilização das colunas compósitas enquanto elementos estruturadores e unificadores do espaço, na escolha dos mármores verdes, no aproveitamento do jogo lumínico e na opção pela forma circular.[13] Também a grandiosa cúpula da Igreja do Convento de Mafra não foi decerto alheia à opção de João Baptista.

Ao centro da capela-mor conserva-se o altar-mor delineado em forma de baldaquino, lavrado em talha dourada pelo mestre entalhador eborense João de Almeida Negrão, no ano de 1757.[14] Trata-se de uma estrutura octogonal cujo corpo é composto por quatro colunas, profusamente decoradas por ondeamento de concheados que desenham a forma de «S» e acompanham, na íntegra, a verticalidade do fuste (fig. 4). Por cima das colunas dispõem-se quatro frontões com friso de ornato foliforme, centrado por anjo coroado por feixe plumas. A estrutura é guarnecida por uma sanefa, solução frequente na talha eborense, finamente lavrada, composta por lambrequins rememorando os têxteis. No interior dos frontões, a meio do arco, reproduz-se uma cartela de singular composição, que delineia um anjo com asas debuxadas pelo movimento de um «C» invertido. Significativamente, Robert Smith identifica o uso da "delicada cartela" como o "motivo por excelência do rococó eborense".[15]

A composição é coroada por quatro traves de perfil curvilíneo, orientadas por suaves curvas e contracurvas que confere dinamismo e exuberância à estrutura. São decoradas por folhas de acanto, grinaldas e volutas sobressalientes, numa

---

disponível:http://portugal1758.di.uevora.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=3420:viana-doalentejo-viana-do-alentejo&catid=78:viana-do-alentejo&Itemid=58, p. 5 (consultado em 21-10-2016).

[13] Atente-se que João Frederico Ludovice defendeu as linhas curvas contra o *"enfadonho rectilíneo"* e concluiu que *"é incontratavel o ser o circular mais perfeito e mais permanente que o rectilíneo"*. Cf. VITERBO, Sousa e ALMEIDA, R. Vicente de: *A capella de S. João Baptista erecta na Igreja de S. Roque*. Lisboa, Typ. da Lot. Da Santa Casa da Misericórdia, 1900, p. 123.

[14] ADE, *Cartório Notarial de Viana do Alentejo*, *Livro de Notas de Gaspar Jorge Morgado, Escritura de ajuste da obra de Nossa Senhora de Ayres que fez Joam de Almeida Negram entalhador morador na cidade de Evora*, Lv. 27, fls.6-6v.

[15] SMITH, Robert: *A talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte, 1962, p. 138.

disposição similar ao remate dos púlpitos eborenses. A encumear a composição figura uma coroa, cujo modelo segue a ourivesaria, devido ao recurso da pedraria fingida. Ao centro do baldaquino, em cima da tribuna preenchida pela mesma decoração do concheado, encontra-se a maquineta, que alberga no interior a imagem de Nossa Senhora de Aires.

Em Portugal, e na Península Ibérica em geral, se excluirmos os baldaquinos de pequenas dimensões embutidos nos retábulos e os modelos efémeros, constatamos que esta estrutura não teve grande expressão nos interiores dos templos. Razão que torna Nossa Senhora de Aires um caso de excepção em Portugal, igualado apenas pelo baldaquino joanino da Igreja de São Vicente de Fora em Lisboa. Note-se, que esta estrutura apesar de ser recorrente em material pétreo nos séculos XIII, XIV e XV, foi no século XVII que adquiriu uma nova expressão após a intervenção de Bernini (1598-1680) para a Basílica de São Pedro no Vaticano.[16] Bernini firma um novo modelo, composto por colunas torsas encimadas pela cúpula ondeante, capaz de comunicar harmonicamente com a outra cúpula (pétrea) e afirmar-se com eloquência no interior do templo. A reputação alcançada pelo baldaquino de Bernini (1624-1633) motivou a cópia do modelo, em Itália e noutros países europeus, como confirmam as obras de Michel Anguier na Igreja de Val-de-Grâce em Paris, de João de Almeida Negrão no Santuário de Nossa Senhora de Aires em Viana do Alentejo, sem esquecer, a obra da Igreja de São Vicente de Fora em Lisboa, cuja autoria é ainda desconhecida.

O baldaquino vianense, sobrepujado pela cúpula, define e enriquece o espaço sacro e assume-se como ponto fulcral da encenação espiritual. Trata-se, antes de mais, de uma verdadeira peça arquitectónica em louvor de Nossa Senhora e Cristo no interior do templo, seguindo a tipologia vinda da tradição do templete-sacrário, inspirado no Templo de Salomão e no Santo Sepulcro. Desde tempos medievais que os sacrários têm planta centralizada, numa manifesta aproximação à Rotunda erguida pelo Imperador Constantino sobre o Santo Sepulcro, importante símbolo

[16] A estrutura do baldaquino foi influenciada pelo cibório, usado pelos romanos para proteger túmulos e estátuas e adoptado pelos cristãos durante os séculos VIII e IX. Nos séculos XIII, XIV e XV o baldaquino pétreo, composto por uma abóbada suportada por quatro colunas, passou a ser utilizado com frequência no interior dos templos a fim de dignificar sepulturas e altares. Cf. LAVAGNINO, Emilio: "Ciborio", *Enciclopedia Cattolica* PASCHINI, Pio (dir.). Tomo II, Roma, Soc. P.A., 1949, pp. 13-17 e FILGUEIRA VALVERDE, Jose; RAMON, Jose; FERNANDEZ-OXEA: *Baldaquino Gallegos*. Galicia, Fundacion Pedro Barrie de la Maza, 1987, pp. 13-17.

para toda a Cristandade. Atente-se que no Renascimento, também o famoso *Tempietto* circular de Bramante "é sem dúvida um *martyrium*, pois foi erguido no local onde, na época, se supunha que São Pedro fora martirizado.[17]

Como explicar a conotação funerária num templo dedicado à Virgem?

Em parte, ela justifica-se pela crença no milagre da Assunção e da Coroação, que motivou o *martyrium* em volta do seu túmulo. Repare-se que o milagre da Assunção impossibilitou a veneração de relíquias corporais, tendo sido esse papel transferido para as esculturas sagradas, que adquiriram o valor-relíquia por via do milagre. Foram, precisamente, os milagres de intercessão que concederam à imagem pétrea de Nossa Senhora de Aires a fama e o valor de natureza sacra.

A própria concepção medieval da capela circular com deambulatório alude ao simbolismo funerário dos espaços, enquanto locais de enterramento e veneração de relíquias. Não podemos deixar de notar, que a utilização do deambulatório em torno do Santuário da Senhora de Aires e, mormente, a estrutura retabular, denominada no contrato por charola, revestem precisamente este simbolismo funerário que, seguramente, não foi indiferente à antiga função feral do espaço, pois *"no dia 6 de Julho de 1743 abrindoçe os alicerces da nova capela que a Senhora de Ares tem fabricado os devotos, a qual estava debaixo do Altar antigo, a huma braça de fundo em hu caxilho de adobes, dentro do qual estava huma organização de hu agigantado cadáver, cujos ossos estavão inteiros, os quaes com precipitada e Impiedade e menos prudente resolução quebrarão os serventes, dos Pedreiros"*.[18]

Por outro lado, nenhum santuário mariano é dedicado em exclusivo à Virgem, mas sim à Virgem, a Cristo e a toda a Família Celeste. Por isso mesmo, o Panteão de Roma foi consagrado à Virgem e a todos os mártires, incluindo Cristo. A própria imagem de Nossa Senhora de Aires, enquanto Nossa Senhora da Piedade, evoca o martírio da Virgem durante a Paixão de Cristo, anunciado no Cântico de Simeão, no Evangelho de São Lucas. Apoiado nestas concepções o oratoriano João Baptista, também ele um místico, desenvolve em torno do templo centralizado toda uma

---

[17] VARELA GOMES, Paulo: *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII. A planta centralizada*. Porto, FAUP, 2001, p. 150.

[18] ANTT, *Mosteiro do Bom Jesus de Viana…*, fls. 4-4v. O padre Luiz Cardozo no Diccionario Geografico também faz referência ao túmulo e noticia a descoberta de quatro lápides funerárias encontradas por baixo da antiga capela-mor, CARDOSO, Luiz: *Diccionario Geographico ou noticia histórica de todas as cidades, villas, lugares, e aldeas, rios, ribeiras, e serras dos Reynos de Portugal, e Algarve, com todas as couzas raras que nelles se encontrão, assim antigas, como modernas*, Tomo I. Lisboa, Regia Officina Sylvana e Academia Real, 1748, pp. 409-410.

poética expressiva das verdades da sua fé e afirmativa do papel incontornável de Maria no Milagre da Salvação. Para isso, dispôs em torno da capela-mor, por cima das peanhas, os quatro Evangelistas. São Mateus, São João, São Lucas e São Marcos foram os proclamadores do Evangelho, os anunciantes da Salvação da Humanidade, da Morte e Ressureição de Cristo e os relatores da vida de Maria e do milagre da Imaculada Conceição. Além disso, os animais que acompanham os Evangelistas simbolizam o próprio Jesus Cristo: o homem de São Mateus aponta para a Encarnação; o touro de São Lucas, vítima da antiga Lei, alude à Paixão; o leão de São Marcos simboliza a Ressurreição, porque dorme de olhos abertos numa alusão à morte aparente de Cristo no túmulo; a águia de São João remete-nos para a Ascensão, Cristo eleva-se para o céu tal como a águia voa em direcção ao sol. Assim, Jesus Cristo foi homem na nascença, touro na morte, leão na Ressurreição e águia na Ascensão.[19]

Os Evangelistas, dispostos em torno da Padroeira, convergem para o centro da composição e reafirmam a mensagem catequética. Revalorizada pelo jogo contrastante entre a penumbra da nave e a luz radiosa da capela-mor circular, sinónimo da perfeição divina. De igual modo, a opção pela capela-mor circular atesta a cultura artística, filosófica e teológica do oratoriano João Baptista. Pois, na verdade, o Panteão de Roma, cristianizado pelo Papa Bonifácio IV no século VII e consagrado à Virgem Maria e a todos os Mártires, forneceu o modelo para as igrejas marianas do período carolíngio e renascentista. Também Alberti (1404-1472), para além de ter considerado o plano centralizado como absoluto, imutável e resplandecente, defendeu que só o equilíbrio geométrico e harmónico dos programas arquitecturais centralizados é que possibilitava a revelação divina. Foi, seguramente, este simbolismo que motivou a escolha de João Baptista pela planta circular, numa época em que dominava o traçado rectilíneo.

O projecto do Santuário de Nossa Senhora de Aires articula arquitectura, erudição e espiritualidade e foi pensado como um todo coerente, funcional, erudito e místico. Na verdade, a organização do espaço interno, para além de se inspirar em modelos e concepções eruditas (caso da planta centralizada encimada pela cúpula e

---

[19] Cf. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II. Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 45; MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*. Paris, Armand Colin Editeur, 1986, p. 52. O autor deste paralelismo foi São Gregório, no século VI, cf. BRAUN, Suzanne, "Le symbolisme du bestiaire medieval sculpté", *Dossier de l'Art*, nº 103 (2003), pp. 92-93.

do altar-mor em forma de baldaquino), adequa-se às necessidades funcionais de um santuário mariano, visitado anualmente por milhares de peregrinos.

Simbolismo e religiosidade espelhada no interior da igreja, cujas paredes do deambulatório e da sala octogonal sul estão integralmente revestidas por centenas de ex-votos ofertados à Virgem pelos fiéis, com peças desde o século XVIII até aos nossos dias (fig. 7). Testemunhos vivos da devoção constante à Padroeira e documentos importantes na perpetuação do seu culto. A ligação espiritual entre o crente e a Virgem Milagrosa motivou (e motiva) os inúmeros pedidos de intercessão, solicitados nos momentos de maior aflição. Esta dinâmica religiosa, consagrada à entidade tutelar de Maria, fundamenta-se no modelo ancestral da maternidade protectora, solidamente instituído nas sociedades rurais. Atingido por uma provação o fiel desloca-se ao Santuário para suplicar o auxílio de Nossa Senhora de Aires. Após a intercessão favorável da Virgem, os crentes dirigem-se à sua casa terrena e oferecem o ex-voto, em sinal do seu agradecimento. A deslocação tem implícito o pagamento da promessa e o ofertório favorece a renovação e sedimentação dos laços entre a Senhora e o peregrino. O ex-voto *"traduz um gesto e cria memória"* e é um dos testemunhos mais eficazes na partilha e perpetuação dos *mirabilia Dei.*[20] Por esta razão são expostos no interior da Igreja, congregando, deste modo, os outros peregrinos ao mesmo dinamismo libertador.[21] Em 1758 eram constantes as deslocações em honra de Nossa Senhora de Aires e a sua: *"igreja tam visitada de romeyros que apenas se passa dia se algum se passa em que não vam muntas pessoaz a encomendar çe a Senhora, e a render lhe as grassaz dos continuados milagrez, e prodígios, que sempre está fazendo os catholicos, dos quaiz muntos perdurão nas felices paredes daquele templo augusto, os trofeos da sua devoção, e as bandeyras do seo agradecimento"*.[22]

A dimensão do teatro sagrado do interior do templo é transportada para o exterior, onde a massa arquitectónica dilui, de certo modo, o elemento primário da composição – a capela-mor centralizada. Os elementos que compõem o alçado, se revelam um entendimento equilibrado entre a fachada, a galilé, o zimbório e o falso transepto, por outro lado ocultam a rotunda e criam a ilusão de um templo orientado

[20] PENTEADO, Pedro: "Ex-voto", *Dicionário de História Religiosa de Portugal* AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.), vol. 2. Rio de Mouro, Círculo de Leitores e CEHRUCP, 2000, p. 236.
[21] *Ibídem*, p. 236.
[22] ANTT, *Memória Paroquial de Viana do Alentejo…*, op. cit., p. 9.

em cruz latina. A ampla galilé, que corresponde a cerca de um terço do comprimento geral do templo, composta por sete arcadas, desiguais na volumetria e com abóbadas de aresta, cria um efeito ilusório na dimensão do templo, tornando-o maior quando contemplado do exterior. Como salientou Horácio Bonifácio "o aproveitamento da galilé como forma de ampliar e modificar a aparência do edifício, torná-lo mais grandioso e apelativo, inscreve-se, naturalmente, nos conceitos estéticos veiculados pelo Barroco, e ao mesmo tempo relaciona-se com a festa, com a participação activa dos crentes nos actos religiosos, na continuidade e ligação do edifício com o espaço exterior".[23]

A galilé tem uma dupla-função: estética e funcional. Se por um lado, promove o jogo volumétrico e dinâmico do edifício, por outro permite o resguardo dos peregrinos durante o dia e durante a noite, protegendo-os simultaneamente do calor e do frio. O alpendre do Santuário vianense assume-se como um instrumento eficaz na encenação do edifício religioso, ao criar a ilusão da monumentalidade que transforma o interior de dimensões modestas num grandioso aparato construtivo.[24]

Esta imponente estrutura arquitectónica afirma-se na planície alentejana, tanto pela dimensão exterior como pelas características estéticas. A organização acentuadamente vertical da fachada, complementada com o zimbório, dá coesão ao conjunto e impõe o volume arquitectónico no cenário campesino.

A execução tardia da fachada, integrada na segunda empreitada de obras do Santuário (1790-1792), distancia-a do projecto de João Baptista e inscreve-a na linha de influência da Basílica da Estrela em Lisboa (1779-1790). Com efeito, e embora a sua execução tardia, a frontaria deste Santuário harmoniza o cunho vertical das torres com a horizontalidade do pano central e a verticalidade do zimbório, conferindo equilíbrio a todo o conjunto arquitectónico (fig. 8 e 9).

---

[23] BONIFÁCIO, Horácio: "As diferentes interpretações da arquitectura barroca em Portugal. Notas para uma metodologia", *Revista de Arquitectura da Lusíada*, nº 1 (2010), p. 180.
[24] *Ibídem*, p. 180.

NOTAS FINAIS

A formação mística do «padre-arquitecto» João Baptista, irmão da Congregação do Oratório de Estremoz (acérrimos defensores de Maria), enformou o novo traçado do Santuário setecentista de Nossa Senhora de Aires, que alia arquitectura e espiritualidade. De facto, o templo centralizado da capela-mor sobrepujado pela cúpula radiosa, o baldaquino de talha dourada circundado pelos Evangelistas e, ainda, o deambulatório em torno da nave e da capela-mor, são testemunhos da erudição mística e cultural do projectista e da sua devoção mariana. Se a capela-mor circular é o modelo por excelência dos templos dedicados à Virgem, o baldaquino dignifica a Padroeira e rememora o seu *martirium* e o do seu Filho. As opções do oratoriano aspiraram à afirmação do papel incontornável e incontestável de Maria no seio da doutrina católica e a solenização de toda a Família Celeste. O jogo contrastante entre o corpo longitudinal da nave e a circularidade do presbitério, sinónimo de perfeição divina, sublimado pela poética do claro-escuro concorrem para a glória celeste e fazem deste projecto arquitectónico um proeminente símbolo visual.



Fig. 1. *Santuário de Nossa Senhora de Aires*, Padre João Baptista, 1743-1760. Viana do Alentejo. Foto: Raquel Seixas [RS].

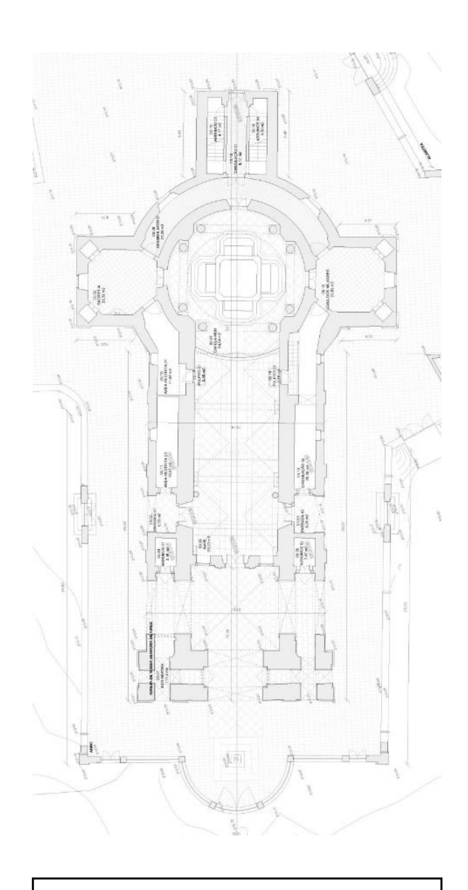


Fig.2. *Planta do piso térreo*. Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Foto: Sofia Salema & Pedro Guilherme arquitectos Lda. [SSPGAL].

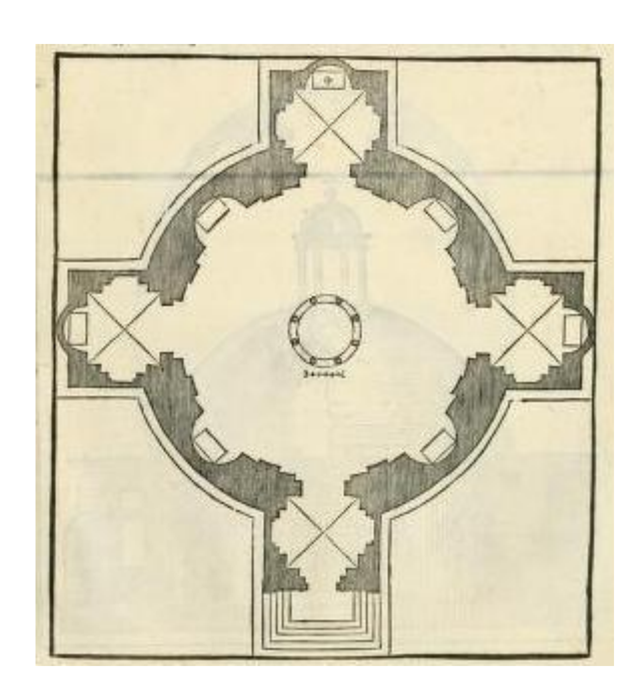
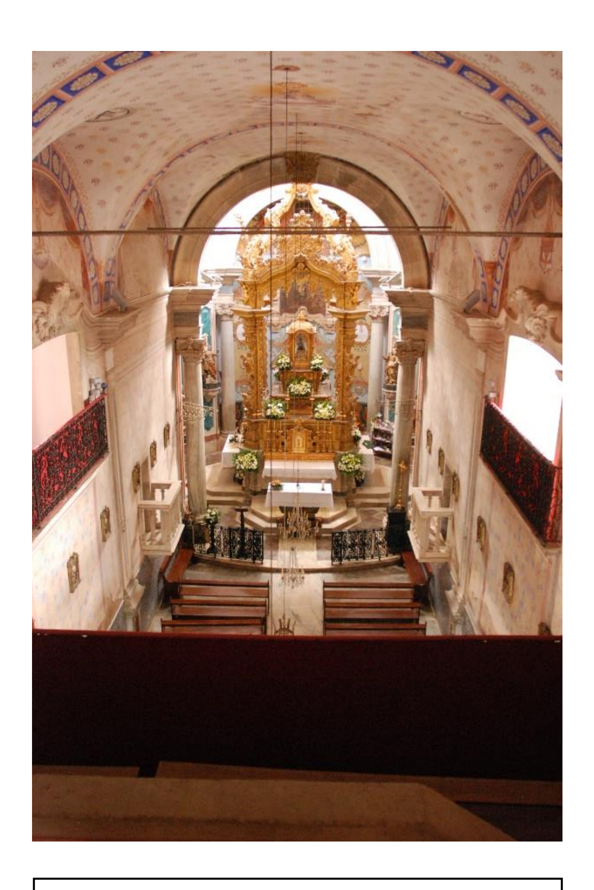


Fig. 3. Tempio Rotondo, Sebastiano Serlio. Foto: Quinto Libro d'Architettura.



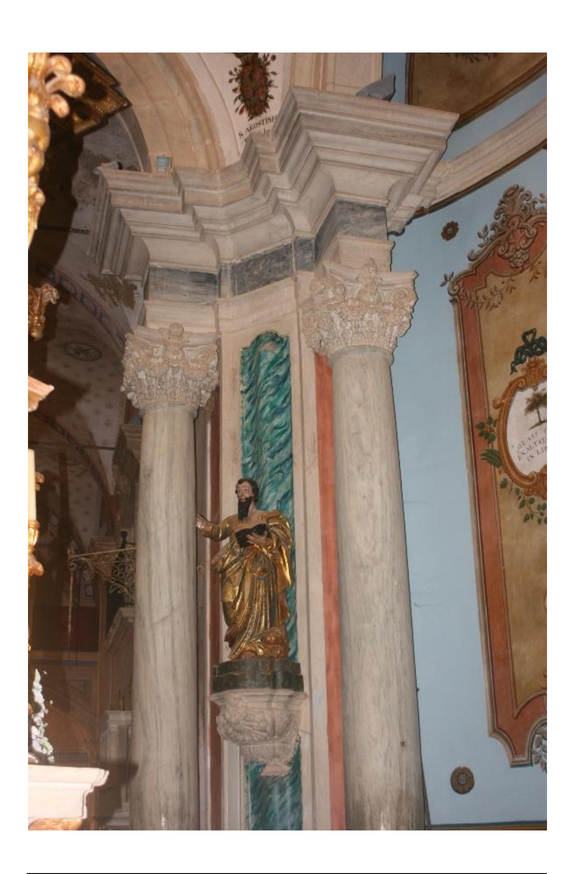


Fig. 4. *Capela-mor e baldaquino*, 1744-1760. Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Foto: [RS.]

Fig. 5. *Dupla-coluna de mármore e escultura de São Marcos*, escultor João Baptista, c. 1750. Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Foto: [RS.]



Fig. 6. *Cúpula da capela-mor*. Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Foto: [RS.]

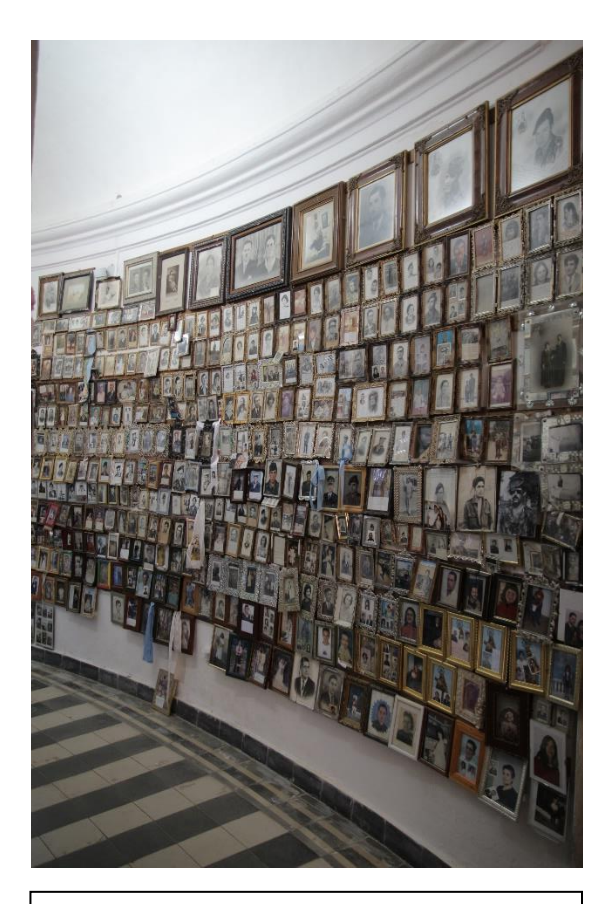


Fig. 7. Ex-votos, sécs. XVIII-XXI. Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Foto: [RS.]

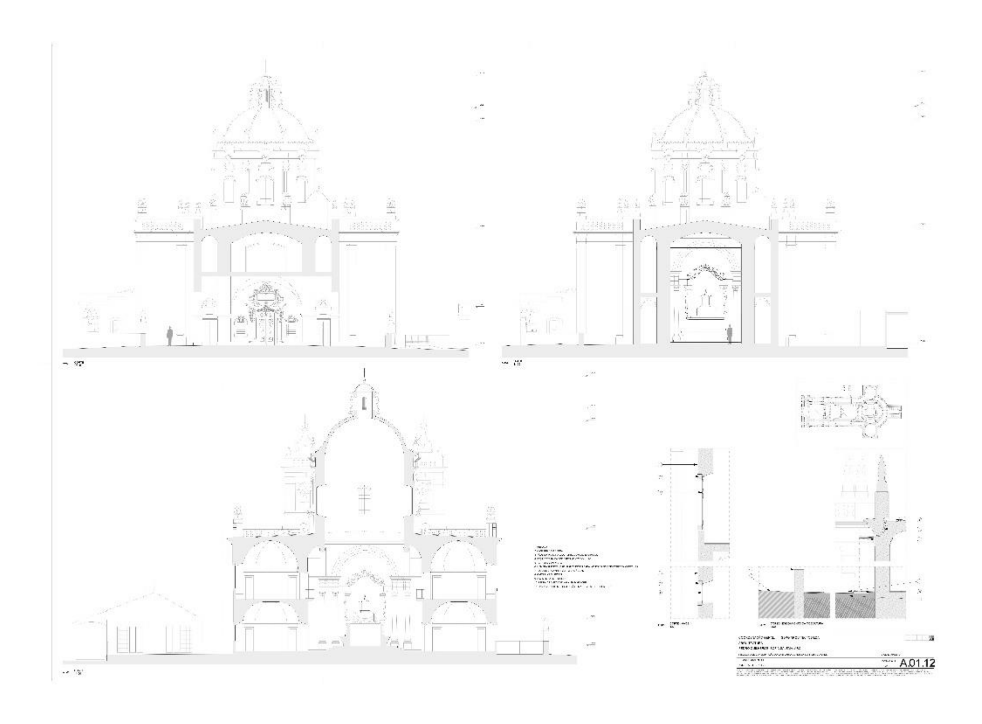


Fig. 8. *Corte e alçado*. Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Foto: [SS&PG].

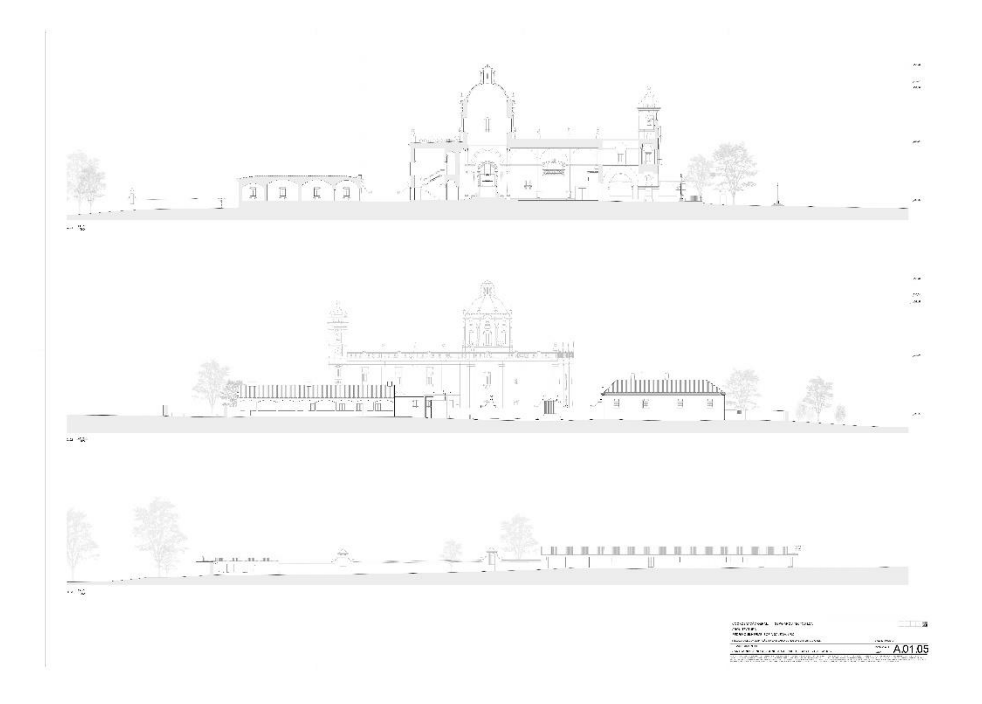


Fig. 9: *Corte e alçado*. Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Foto: [SS&PG].



Fig. 10. *Ex-voto*, séc. XIX. Santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo. Foto: Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora.



III

VESTIR LOS EDIFICIOS

A RIQUEZA E *"MAJESTADE DE HU PALÁCIO REGIO"* NA IGREJA DE SANTA CLARA A NOVA (COIMBRA). O INTERIOR RETABULAR DO SÉCULO XVII

Ana Rita Amado Carvalho
Universidade de Coimbra

RESUMO: Quando no século XVII se pretendia a construção de um novo mosteiro para as clarissas de Coimbra, escolheu-se revestir o seu interior com a luxuria do ouro, dignificando a eterna morada para a Santa Rainha D. Isabel. Em 1696, no reinado de D. Pedro II, é inaugurada a nova igreja apetrechada de uma cenografia pós-tridentina, que em tudo beneficiava a história da instituição através, sobretudo, de um enredo de 16 estruturas retabulares, encenados com o objetivo primordial da glorificação da relíquia sagrada da mais nobre joia da casa. O novo templo foi vestido com a nobreza de um palácio régio pelas mãos dos entalhadores portuenses Domingos Lopes, António Gomes e Domingos Nunes.
PALAVRAS-CHAVE: Santa Clara-a-Nova, Retábulo, Talha dourada, Domingos Lopes, Domingos Nunes, António Gomes.

ABSTRACT: When in the seventeenth century it was intended to build a new monastery for the Poor Clares of Coimbra, was chosen to coat the inside with gold lust, dignifying the eternal home for the Rainha Santa Isabel. In 1696, during the reign of Dom Pedro II, was inaugurated the new church equipped with a post-tridentine scenography, which everything benefitted the history of the institution through , above all, a plot of 16 altarpiece structures, staged with the primary objective of glorification of the sacred relic of the noblest jewel of the house. The new temple was dressed with the nobility of a royal palace by the hands of carvers portuenses Domingos Lopes, António Gomes and Domingos Nunes.
KEYWORDS: Santa Clara-a-Nova, Retable, Gilded Carvings, Domingos Lopes, Domingos Nunes, António Gomes.

SANTA CLARA A NOVA COMO ESTRATÉGIA RÉGIA

O antigo mosteiro de Santa Clara tem suportado (até aos días de hoje) as constantes invasões do Mondego. Desde muito cedo, o rio teimou em importunar as freiras que, mais teimosas que as inundações, recusavam-se a abandonar o cenóbio, resistindo mesmo à possibilidade de mudança oferecida pelo rei D.Manuel I[1]. Subjugando-se a viver com o flagelo das cheias, foram obrigadas a ter uma atenção constante com o seu património e a alterar sistematicamente os circuitos de circulação interna. Mas o longo martírio haveria de atingir o seu limite e só no reinado de D.João IV é que a abadessa mor da instituição pede a urgente mudança de localização do mosteiro.

Atendendo ao pedido das clarissas por alvará de 12 de Dezembro de 1647, o monarca ordena a construção de um novo mosteiro num patamar mais elevado. Mais do que a atenção com as condições de vida das clarissas, o rei fez questão de sublinhar também a sua preocupação com o estado da sua ancestral: *"(…) grande perigo e perda das vidas das Religiosas que o abitão, alem de outra ele muta e notável fonderação, como he a da sepultura da Stª Raynha Santa Isabel que esta enterrada no corpo do dito convento de Santa Clara (…)"*[2].

Portugal ainda celebrava a independência de 1640 a quando deste alvará, numa altura em que, ao mesmo tempo, intensificava-se a conflituosa agitação interna despontada pela ascensão ao trono da Casa de Bragança. Era, portanto, imprescindível a legitimação da nova monarquia tanto interna como externamente. As campanhas construtivas da Restauração traduziram-se na aposta pelo nacionalismo, remetendo ao glorioso passado histórico português, amparado pela força divina e procurando um integrismo católico.

A edificação da nova casa franciscana não só resolvia os eternizados problemas com a inconstância do rio Mondego mas, sobretudo, contribuía para a afirmação e legitimação da nova monarquia, ecoando sobre a cidade a matriz régia associada às práticas políticas da Restauração, como um palco estrategicamente

---

[1] PIMENTEL, A. F. "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio: Notas para o estudo do Mosteiro Novo de Santa Clara de Coimbra", en: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1999, pp. 130-132.

[2] A.U.C. "Registo Do Alvara De sua Magestade Para o novo Mosteiro de S. Clara", en: *Fazenda - Mosteiro de Santa Clara: "Registo dos papéis pertencentes ao novo mosteiro..." (Alvarás, nomeações, vendas, obras)*. 1V-1ºE-10-2: nº 51, 1648-1724.

encenado, em confronto directo com o pólo da Universidade. D.João IV vê no pedido de construção do novo mosteiro uma motivação para extinguir as réstias lembranças filipinas, legitimando a nova dinastia e albergando sob sua protecção a nova santa e anterior padroeira do Reino de Portugal[3], monumentalizando a grandeza e consagração do seu reinado pelo reforço da linhagem real e nacional da santa rainha[4].

A estratégia política implícita na cenografia do mosteiro, traduz-se na estrutura palacial do dormitório e no portal do panteão, imprimindo o poder do Rei sobre a cidade. Por um lado, a estrutura do dormitório confere à paisagem um grande impacto cénico e impõe sobre a cidade a imagem poderosa do rei através do carácter real que os dois torreões conferem, aludindo à tipologia de um palácio régio (Fig. 1)[5]. Por outro lado, o portal da igreja (Fig. 2)[6] incorpora a tipologia comemorativa de 1640 iniciada na igreja de S. João Baptista de Angra (datado de 1642) e posteriormente no portal da igreja da Piedade de Santarém (1664-1677). O monarca assinalava no novo panteão criado a legitimação definitiva e exclusivamente portuguesa da guarda e posse do túmulo da Rainha Santa Isabel, servindo igualmente para a afirmação da nova dinastia em contraposição à antiga[7] e que adquire uma escala visível da cidade de Coimbra.

A construção foi monetariamente custeada pela coroa e, muito embora fosse uma construção régia, não transparece no exterior estravagância ou luxo, naturalmente devido às consequências do período da Restauração que o país estava a viver[8]. Como refere o monarca: *"(…) que se faça como convém ao serviço de nosso Senhor e não aja nisto superfluidades gastos nem despesas de que Deus se não servira nem o aperto das guerras do tempo presente o permitem(…)"*[9].

[3] FERRÃO, L. *"Um Motivo Arquitectónico Emblemático"*. Vol. II, en: *I Congresso Internacional do Barroco: actas*, Porto, Reitoria da Universidade do Porto, 1991, p. 601.
[4] PIMENTEL, A. F. "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio…", op. cit., pp. 129-153.
[5] *Ibídem*, pp. 136-137.
[6] O portal da igreja (1649-1696) é composto, num primeiro registo, por um vão rectangular, enquadrado por pilastras dóricas com entablamento de tríglifos e, num registo superior de maior movimento, dado por elementos decorativos como as volutas, apresentando um grande espaço quadrangular central preenchido pelo brasão real e dois anjos custódios (que apoiam as armas régias, glorificando o poder do rei credibilizado pela protecção divina que legitimiza a afirmação política no mosteiro de Santa Clara-a-Nova), emoldurado por pilastras jónicas e entablamento estriado, rematado por frontão interrompido por duas volutas e cruz ao centro.
[7] FERRÃO, L. *"Um Motivo Arquitectónico Emblemático"*, op. cit., pp. 600-601.
[8] SILVA, L. *"A construção do novo mosteiro", Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos,* nº 18 (2003), p. 35.
[9] A.U.C. "Registo Do Alvara De sua Magestade Para …", op. cit.

A IGREJA VESTIDA DE OURO – UNA IGREJA PARA IMA REINHA

Se o exterior da igreja parece corresponder a essa ânsia do rei em se fazer uma construção modesta, o interior é aquecido pela riqueza da sua decoração, envolvendo o espectador em ouro (Fig. 3). Atravessando-se o portal da igreja tem-se a sensação de se estar a entrar numa fortaleza, tal a grossura das paredes. Este tipo de arquitectura rubusta e de cariz bélico[10] transmite um sentido de protecção e clausura personificando-se num gigante cofre relicário onde, no seu interior, se guardam as joias da casa.

Em 1696, no reinado de seu filho, D. Pedro II, é inaugurada a nova igreja de Santa Clara. Frei Fernando da Soledade descreve esse acontecimento dizendo: *"(…) Tinha-se acabado o sumptuoso Templo de Santa Clara de Coimbra, em cuja grãdeza se desvelou o zelo, & devoção del Rey D. Pedro II. pertendendo, que o corpo da Santa Rainha sua ascendente, para quem se erigira o edifício, fosse venerado em hûa Igreja, que em tudo mostrasse a majestade de hû palácio Regio."*[11]. A Igreja era a única instancia onde a opulência e a riqueza se poderiam exceder, dentro das medidas de controlo e vigilância do luxo impostas nas leis pragmáticas deste período em Portugal[12].

O sentido arquitectural e decorativo da igreja condensa uma síntese de influências nacionais, também aliada a uma propaganda política e religiosa que se alastrou tanto externa como internamente. Após o Concílio de Trento (1545-1563), procede-se a uma reforma na doutrina da Igreja e usa-se a arte como meio de propaganda dos princípios de uma Fé que pretendia converter-se em ensinamentos de um *"(…) cristianismo vivido (…)"*[13]para a educação das populações que, embora não tivessem acesso às leituras do livro sagrado, teriam que ter acesso aos modelos

[10] Desenhada pelas mãos do arquitecto e engenheiro militar Frei João Turriano, denunciando *"(…) o papel que os engenheiros militares desempenharam na arquitectura portuguesa nos séculos XVII e XVIII (…)"*, PEREIRA, P. et al. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal.* Lisboa, Presença, 1989, p. 504.

[11] SOLEDADE, Fr. F. d. *Historia Serafica Chronologica da Ordem de S. Francisco na Provincia de Portugal. Tomo V.* Lisboa, Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1721, p. 1015.

[12] FERREIRA, M. D. R. *Repressão do luxo no século XVII – Leis Pragmáticas*. Coimbra, Tese de licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1953.

[13] PAIVA, J. P. "A Recepção e Aplicação do Concílio de Trento em Portugal: Novos Problemas, Novas Perspectivas", en: *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas Conquistas: Olhares Novos. Seminário de História Religiosa Moderna*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2014, p. 18.

de uma exemplar experiência religiosa que deveria ser imitada, comparecendo regularmente na eucaristia e na confissão, lugar onde o culto era agora difundido com mais decência e cerimonialidade. Neste sentido, elegeram-se os retábulos como uma das principais máquinas difusoras desses princípios de controlo e vigilância.

O programa retabular do século XVII de Santa Clara-a-Nova corresponde aos ideários tridentinos e as 16 obras de talha (Fig. 4) foram especialmente elaboradas para aquele espaço, refletindo uma abordagem catequética em torno da relíquia da Rainha Santa Isabel, da componente litúrgica da Igreja e da vida dos santos franciscanos (chegando a introduzir-se iconografia exclusiva daquela casa religiosa). O interior resplandece de ouro e agitação conferido através da talha dos retábulos, centrando toda a sua atenção no Retábulo-mor.

O RETÁBULO MOR E O RETÁBULO GÉMEO – OS DOIS POLOS DE FORÇAS

A dramaturgia em torno da relíquia sagrada condensa-se no retábulo-mor relicário e eucarístico, que se ergue como rei dentro da igreja-salão, interligando as necessidades cerimoniais e os anseios políticos e devocionais, em confronto direto com o retábulo-gémeo do coro-alto.

O retábulo-mor funciona como o coração da igreja, executado tanto para a exposição da mais nobre jóia da casa: a relíquia do corpo da Rainha Santa Isabel[14]; como também para a incorporação do trono eucarístico[15], funcionando assim com

[14] Apesar de pouco frequentes, os retábulos relicários ganham uma maior difusão a partir do século XVII, como refere o Doutor Francisco Lameira. Justificam-se pela necessidade de exposição das relíquias das grandes casas religiosas, facilitando a sua devoção. As relíquias podiam ser desde pequenos fragmentos de objectos até ao corpo integral do santo, como acontece em Santa Clara de Coimbra. Essa aposta do século XVII por retábulos que colocassem em evidência as relíquias que se encontravam na posse das entidades religiosas, e que desde sempre foram veneradas, pode deduzir-se da necessidade de glorificação e afirmação do carácter divino e milagroso da fé cristã, que se materializava e se tornava acessível através da relíquia, amparando os ideários pós-tridentinos associados a um período de paz e prosperidade económica.

[15] No seguimento de uma tradição pós-tridentina que pretendia enaltecer a solenidade eucarística através da exposição do Santíssimo Sacramento, o elemento do trono ganha especial protagonismo em território português começando por aparecer no século XVII na sua vertente móvel, tornando-se fixo já nos finais do século XVII e inícios do século XVIII. O Concílio de Trento lançara as bases para a prática intensiva de uma serie de cerimoniais que exigiram estruturas e regulamentação específica, para enaltecimento público da vitória da Eucaristia (ex.: procissões do Corpo de Deus, a oração das 40 horas, o Lausperene, a Adoração Perpétua, etc…). Segundo essas regras, pretendia-se que a localização e exposição do trono eucarístico possuíssem visibilidade a partir de todos os cantos da igreja e uma distribuição de velas escalonada. Em Santa Clara, a tribuna côncava do trono eucarístico desenvolve-se em forma semicircular, rematada de semi-cúpula, evidenciando o jogo de reentrâncias que agita todo o retábulo, e decorada de motivos vegetalistas, escoltado lateralmente por anjos nos

um duplo propósito. Toda a composição evoca os restaurados valores nacionais[16] agrupando as necessidades cerimoniais com os anseios políticos e devocionais no panteão que se pretendia legitimar.

Com o estudo do retábulo, conseguiu-se constatar essencialmente a originalidade conferida nas colunas (coluna salomónica decorada com reminiscências do estilo anterior, no terço inferior); e na semelhante relação com o retábulo-mor da igreja dos Cardais em Lisboa (1688), utilizando uma solução pouco observada pela colocação de três colunas torsas em perspectiva.

O Retábulo-mor dialoga com o retábulo gémeo (localizado no extremo oposto da igreja, na parede de separação para os coros) respondendo às necessidades tridentinas e servindo de igual modo a *igreja de dentro e a igreja de fora*. A exposição do Santíssimo Sacramento, que estaria destinada ao trono nos dias festivos, era provavelmente encaminhada nos outros dias para o retábulo-gémeo da igreja. Essa solução permitia às freiras seguir as regras do concílio (em ser exibido na *igreja de fora*) ao mesmo tempo que o conservavam perto de si.

O CONJUNTO RETABULAR DA NAVE DA IGREJA

Os retábulos que envolvem a nave da igreja de Santa Clara-a-Nova apresentam notória homogeneidade na sua composição que, em comunhão com a perfeita simbiose entre talha e espaço arquitectónico, deixam transparecer singular

primeiros degraus. Esta distribuição, faz adivinhar as fileiras de velas que se acendiam nas correspondentes festividades e que reflectiam a luz que incidia no ouro da talha, proporcionando um carácter teatral e místico. MARTINS, F. S. "O trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função e simbolismo", en: *I Congresso Internacional do Barroco: actas. Volume II*, Porto, Reitoria da Universidade: Governo Civil, 1991, pp. 17-58.

[16] A composição de todo o retábulo corresponde à tipologia que a historiografia tradicional vem etiquetando como *"nacional".* Avançada por Robert Smith para caracterizar globalmente a produção do último quartel do século XVII, sistematiza o modelo compositivo que se apresenta constantemente nas igrejas deste período e que corresponde à conjugação de colunas pseudo-salomónicas; enriquecidas com relevos de folhas de acanto, anjos e fénixes; arcos concêntricos e trono eucarístico piramidal. A rápida expansão deste padrão, aliado ao crescimento económico e à descoberta do ouro do Brasil, adquire singular destaque no território nacional, diferenciando-se do contexto europeu. Os elementos que fazem igualmente justiça ao rótulo que lhe é correspondido traduzem-se por características que nos remetem para os inícios da formação de Portugal – onde tanto o arco de volta perfeita, que emoldurava os portais das igrejas românicas, como o uso de parras de uvas, aves e figuração humana, alimentavam os ideários políticos da Restauração. SMITH, R. C. *Inventário: A Talha em Portugal: [catálogo].* Lisboa, Serviço de Belas Artes - Arquivo de Arte, 1963, pp. 69-72.

sensação de conjunto[17]. Para além do mesmo enquadramento, encaixando-se nos arcos de volta perfeita entre as pilastras da igreja, essa homogeneidade é conferida pela multiplicação do mesmo esquema compositivo. O repetido arranjo estético dos retábulos da nave sistematiza a propaganda régia do portal de entrada.

Este tipo de composição geométrica de dupla edícula rectangular que se sobrepõe já advém das características retabulares do século anterior, de influência tratadística, onde se faz uso de elementos arquitectónicos para se emoldurar um espaço rectangular central[18]. Contudo, esse arranjo é actualizado pelo uso de colunas torsas decoradas que, muito embora já venham a ser utilizadas na arte retabular, diferem em Portugal pelo emprego decorativo de parras de uvas, fénixes e anjos.

No contrato de encomenda de 1692, lavrado a 28 de Outubro com os mestres entalhadores António Gomes e Domingos Nunes, estipulava-se que se executassem dois retábulos colaterais e nove retábulos laterais para a nova igreja de Santa Clara respeitando as plantas feitas por Mateus do Couto (o autor do portal).

Nas edículas principais de cada retábulo agigantam-se painéis de relevo, num total de 14 diferentes composições iconográficas[19]. A devoção a um só tema começa a ser generalizada a partir do século XVII, embora já fosse prática defendida no século anterior[20]. Igualmente a partir do século XVII, as ordens religiosas apresentam especial adoração pelas cenas em que se transcendem os limites da natureza, espiritualizando o corpo pela força da alma, privilegiando-se os êxtases e as visões, o momento do clímax da acção que sintetizava toda a história[21].

O conjunto da nave condensa 2 ciclos temáticos: o ciclo franciscano e o litúrgico.

[17] BORGES, N. C. *"A talha", Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos,* nº 18 (2003), pp. 65-73.
[18] *Ibídem*, p. 34.
[19] 3 dos painéis não constam no contrato de 1692
[20] LAMEIRA, F. *Promontoria monográfica. História da arte; 01 - O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio.* Faro, Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, 2005, p. 11.
[21] MÂLE, E. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres.* Madrid, Ed.Encuentro, 1985, pp. 169-170.

CICLO LITÚRGICO

1. Retábulos Colaterais

Sendo hierarquicamente os segundos retábulos mais importantes dentro da igreja, os retábulos colaterais de Santa Clara-a-Nova são dedicados às duas principais solenidades da Igreja Católica: o baptismo e a eucaristia; consideradas por Lutero como os únicos dois sacramentos do cristianismo[22].

a) Retábulo do Baptismo

O retábulo colateral do lado do evangelho difere de todos os outros tanto na composição como na forma de construção. No contrato é pedido que: *"(…) o prº da parte dr.ª do Altar mor será de sam joão baptista e meterão nelle o painel principal hum que está já feito na jgreija velha e o aComodarão em o d.º Retabolo o melhor que puder ser, e temdo alguma jmaigem serão obrigados a Comsertarem na de sorte que fique Com toda a prefeicão, e em Riba no seg.º painel lhe porão hûm livro e hum Cordr.º tudo bem guarnesido(…)"*[23]. Desta forma, esta obra é o reaproveitamento de um painel já existente, denunciado através da colocação na horizontal das tábuas que o compõe, ao contrário dos restantes da nave que se encontram na vertical. A composição do painel fora regida por modelos do século XV-XVI, e destaca-se da sensibilidade artística dos restantes.

b) Retábulo da Comunhão

O retábulo colateral do lado da epístola representa a comunhão da Virgem por São João Evangelista retractando uma temática pouco comum. Ela aparece-nos em contexto das Reformas protestantes quando as questões relativas ao sacramento da eucaristia são questionadas. Em resposta, a Igreja difunde uma propaganda em torno da comunhão que começou a ser difundida a partir do século XVII[24]. Apesar

---

[22] CARMONA MUELA, J. *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes.* Madrid, Istmo, 2001, p. 115.
[23] Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação.* Porto, Diocese do Porto, 1984, pp. 754-757.
[24] MÂLE, E. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandres.* Madrid, Ed. Encuentro, 1985, p. 90.

de escasso, este tema tem uma segunda representação no mosteiro, numa pintura que se encontra no coro-baixo (da qual nada se sabe).

c) Retábulo de Nossa Senhora da Conceição

No século XVII, a Imaculada Conceição torna-se uma figura obrigatória uma vez que é elevada a padroeira de Portugal a 16 de Março de 1646, por intenção do rei D. João IV[25] (neste desígnio do rei em copiar a devoção à Virgem Maria dos primeiros reis de Portugal numa afirmação de poder restaurado, longe das reminiscências do reinado anterior, como símbolo do início de uma Nova Era[26]). Em Santa Clara-a-Nova ela é representada como uma Virgem Apocalíptica muito à semelhança à que fora produzida para um retábulo do antigo mosteiro, que se encontra actualmente no Museu Nacional de Machado de Castro. A composição apresentada é referente a uma Virgem Tota Pulcra, rodeada dos seus atributos.

d) Retábulo de São Pedro

A encomenda do segundo painel do lado do evangelho conferiu liberdade ao artista na execução de uma iconografia recorrente e relevante no interior das igrejas a partir do século XVII (nessa afirmação do dogma papal em resposta ao ataque protestante). Apesar de se cingir aos elementos base desse episódio, reduzindo-se o número de apóstolos, a sua simplicidade é enriquecida pela experimentação de elementos exóticos como a árvore da direita.

CICLO FRANCISCANO

1.- Retábulo de São Francisco

A iniciar hierarquicamente o ciclo franciscano, a - nálise do retábulo do santo fundador da ordem, de temática obrigatória e recorrente, revelou-se proporcionador da liberdade do artista, permitindo-lhe a oportunidade para mostrar a desenvoltura expressa na qualidade técnica. A escolha de uma iconografia

---

[25] OSSWALD, C. "A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica; a formação de um dogma", en: *Santa Beatriz da Silva*, 2013, p. 400.

[26] VOUGA, C. M. *A Virgem apocalíptica na imaginaria portuguesa da produção pós tridentina: Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora da Esperança: expectação na diocese de Viseu.* Coimbra, Dissertação de mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2008, pp. 40-43.

frequente, a estigmatização de S. Francisco, não ofereceu dúvidas aos imaginários quanto à sua representação[27]. É de salientar a enorme diagonal na composição, tal como acontece na maioria dos outros painéis.

2.- Retábulo de Santo António

No segundo painel lateral do lado da epístola, denota-se o gosto que se intensificou a partir do século XVII, representando Santo António com o Menino no momento do clímax do milagre. O ambiente íntimo e de oração (conferido pela representação das disciplinas e do altar) é interrompido pela aparição do divino Menino Jesus que majestaticamente se ergue perante Santo António, conferindo uma relação distanciada perante a cena terrena e reforçada pela escolta celestial. O enquadramento do painel coloca o espectador na posição do anfitrião francês que presenceia o milagre através da porta do quarto onde se encontra o santo. Este painel denota grande agitação e movimento reforçado pela multiplicação de linhas diagonais.

3.- Retábulo da Rainha Santa em Alenquer

De frente para a porta de entrada, o terceiro painel lateral da epístola é dos primeiros a ser visionado por quem entra na igreja. Apesar de ter vindo a ser mal identificado, o contrato não nos deixa dúvidas quando à sua iconografia (é pedido a imagem*"(…) da Rainha samta fazendo feria aos Pedreiros que trazia na obra que fes em Alemqer (…)"*[28]. O milagre das rosas de Alenquer ocorreu em 1320 e, segundo consta, a igreja do Espirito Santo em Alenquer fora fundada pela Rainha D. Isabel após aparecer-lhe o Espirito Santo que lhe pede que lhe dedique um templo e, no decorrer da obra, *"(…) passou por este lugar hua moça com huas poucas rosas, as quaes lhe mandou pedir, (…) Despedindose à tarde, deu hua a cada hum dos ditos oficiaes, declarando, que com ella lhes pagava o jornal d'aquelle dia inteiro. Tomàrao isto por graça: porèm quando ja sol posto recolhiao os fardeis, as rosas em suas*

[27] CARVALHO, A. R. "O Retábulo da Estigmatização de S. Francisco na igreja de Santa Clara-a-Nova em Coimbra", en: *O Retábulo no espaço Iberoamericano: forma, função e iconografia.* Volume 2, Lisboa, 2015, pp. 27- 39.

[28] Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. *Obra de talha dourada …*, op. cit. pp. 754-757.

próprias mãos se cõvertérãõ em dobras, que erañ moedas d'ouro."[29]. A santa é vestida com roupas nobres, sem coroa e identificada através dos atributos das rosas e do bordão de peregrina que a denunciam como a rainha D. Isabel, apesar de que esta só irá receber o bordão cinco anos depois do milagre de Alenquer[30]. Este painel é inspirado na pintura do retábulo da Rainha Santa que se encontra no coro-alto do mosteiro[31].

4.- Retábulo S. Luís de Tolosa

Ao lado de D. Isabel encontra-se seu marido num painel que nos remete para a devoção da Rainha Santa a S. Luís de Tolosa (Fig. 5). O contrato expressa que este retábulo seja *"(…) da jmaijem De São luis Bispo Religioso da ordem de sam Fran.º estando livrando a El Rei dom Denis de hum javali que lhe avia morto o Cavalo e o levou debaixo de ssi (…)"*[32]. A cena retrata a lenda em que D. Dinis é atacado por uma fera e é salvo pela intercepção divina de S. Luís de Tolosa[33]. Para além desta representação, existem seguramente mais 2, mas em todas é nítida a confusão entre animais. A lenda refere um urso, mas é um javali que é pedido. Essa confusão ingénua da besta que ataca o rei pode dever-se tanto à fragilidade que a literatura oral oferece como ao seu desconhecimento morfológico, uma vez que os ursos foram-se extinguindo e é portanto plausível que em pleno século XVII já não se tivesse contacto regular com esta criatura. Foi eventualmente por isso confundido inconscientemente com um javali (animal selvagem de igual distinção que o urso em contexto da actividade nobre da caça).

5.- Retábulo São João Capristano

Este retábulo foi identificado durante muito tempo como sendo de S. Bernardino de Sena. Contudo, o contrato refere *"(…) sam joão caprestano com A*

[29] ESPERANÇA, Fr. M. d. *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S.Francisco na Provincia de Portugal. Segunda Parte, que conta os seus progressos no Estado de tres Custodias, principio de Provincia, & Reforma Observante.* Lisboa, Oficina de Antonio Craesbeeck de Mello, 1666, p. 283.
[30] *Ibidem*, pp. 291-293.
[31] CARVALHO, A. R. *"Imagens seiscentistas da Rainha Santa Isabel: os retábulos da igreja de Santa Clara-a-Nova em Coimbra"*, Revista Invenire, nº12 (2016), pp.44-48.
[32] Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. *Obra de talha dourada …*, op. cit. pp. 754-757.
[33] O bispo S. Luís era primo em 2º grau de D. Dinis, a quem lhe concedeu alguns milagres (e, por essa razão, o rei manda erguer uma capela em sua devoção no convento de S. Francisco em Beja).

jmaijem de nossa Sn. ª dando lhe o Calis (…)"[34]. O retábulo de São João Capistrano terá seguido as linhas gerais de uma pintura do um retábulo que se encontra no coro-alto identificada como S. Bernardino de Sena. São João Capristano era companheiro de S. Bernardino de Sena e ambos são identificados através do estandarte com o cristograma IHS, facilitando as confusões entre ambos. Este painel vem celebrar a canonização do santo (1690).

6.- Retábulo da visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco

Durante algum tempo, identificava-se este painel como o da visita do papa Gregório IX ao cadáver de S. Francisco. O papa Gregório IX teria sido o papa responsável pela canonização de S. Francisco e, efetivamente, visitara o seu túmulo. Contudo, não o faz com este séquito de testemunhas. Esta cena específica faz alusão ao relato do cardeal Austergius a quando da visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco, que presenciou e testemunhou[35]. Segundo ele, o papa teria descido ao sepulcro acompanhado do Cardeal Austergius (denunciado pela sua veste vermelha), o bispo Francês (com capa e cruz ao peito), e o secretário *micer* Pedro de Nozedo (de aparência mais jovial). Esta representação pouco comum apoia-se em gravuras em circulação tal como a de 1646 pertencente ao livro *Histoire admirable de la vie du pere seraphic S. Francois* (Fig. 6).

7.- Retábulo da Santa Isabel

A primeira iconografia associada à Rainha Santa Isabel, em que esta se encontra com o hábito de clarissa, advém do seu túmulo de pedra que mandou executar ainda em vida[36]. Foi a partir dele que se executou grande parte da sua iconografia que não tardou a representar também o regaço de flores alusivo ao popular milagre das rosas. A simbologia dessa imagem remetia à realeza, pela coroa; à santidade, pela auréola; à viuvez, nas vestes; à peregrinação a Santiago de Compostela, pelo bordão; e aos milagres, pelas rosas. Com a canonização da Rainha

---

[34] Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. *Obra de talha dourada …*, op. cit. pp. 754-757.
[35] LISBOA, Fr. M. d. *Chronicas da ordem dos frades Menores do seraphico padre san Francisco. Primeira Parte.* Porto, Versão facsimilada de 2001, 1557, p. 241.
[36] Sobre o seu túmulo de pedra: MACEDO, F. P. d. “"O Túmulo Gótico de Santa Isabel".” In *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal. Volume II*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1999, pp. 93-114.

Santa Isabel, em 1625, lançou-se o protótipo[37] daquela que iria ser a iconografia mais difundida até ao século XIX[38], como exemplifica o desenho de 1631, publicado no livro *Triunfos de la Nobleza Lusitana y origen de sus blazones*, de António Soares de Albergaria, que se assemelha à figuração da santa no painel de Santa Clara-a-Nova. Nas duas representações, a rainha coloca-se em pé sobre um pedestal, vestida de viúva, coroada, com rosas no regaço, bordão de peregrina e identificada pelo seu brasão régio, mas, como acontece tantas vezes na reprodução das gravuras, a imagem de Santa Clara-a-Nova encontra-se invertida[39].

8.- Retábulo de Santa Coleta

No contrato é pedido a imagem de Santa Catarina de Bolonha, santa franciscana que, à semelhança da Rainha Santa Isabel, também o seu corpo se conserva intacto, exposto, sentado num trono, na igreja do mosteiro do Corpus Domini (Bolonha). Esta santa fora canonizada em 1712 e, por isso, na altura da encomenda destes retábulos era provável que já houvesse em circulação uma campanha de propaganda da santa que pressionasse as instancias clericais nesse sentido. Contudo, a santa que nos é apresentada é Santa Coleta Boylet, celebrando o momento em que esta recebe das mãos do papa a autorização para a reforma da ordem franciscana (Fig. 7). Não se conseguiu perceber o porquê desta troca, apenas se sabe que a reforma coletina (bastante conhecida em França e Espanha) inicia-se em Portugal nos finais do século XV por via espanhola e iniciativa da rainha D. Leonor[40]. A santa só seria canonizada 48 anos depois da encomenda destes retábulos (1740).

[37] PIMENTEL, A. F. "Propaganda Fidei. A representação gravada da Rainha Santa Isabel", en: *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal, Vol. I*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1999, pp. 65-68.

[38] A escultura de Teixeira Lopes do século XIX vem substituir a preferência imagética da Rainha Santa até então mais associada à sua representação com hábito de clarissa.

[39] CARVALHO, A. R. *"Imagens seiscentistas da Rainha Santa Isabel: ..."*, op. cit., pp.44-48.

[40] SOUSA, I. C. d. "A Rainha D. Leonor e a introdução da reforma coletina da ordem de Santa Clara em Portugal", en: *Las Clarisas en España y Portugal: Congreso Internacional, Salamanca, 20-25 e septiembre de 1993. Actas II/2,* Madrid, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1994, pp. 1033-1034.

9.- Retábulo de São Bartolomeu (Fig. 8)

Em contrato é pedido simplesmente a representação *"(…) de sam Bartholameu dando hum papel a huma Freira na portaria e tera mais duas Religiosas aCompanhando tudo de meo Relego (…)"*[41]. O papel que o santo entrega é referente à antífona Stella Coeli, cântico de oração utilizado com o objectivo de afastar e proteger da peste e das epidemias, e que se inicia em latim com *"(…) Stella caeli extirpavit (…)"*[42], as mesmas da inscrição do retábulo. Mas porquê?

Uma leitura mais aprofundada do livro do século XVII *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S.Francisco na Provincia de Portugal* fez descobrir o relato deste episódio específico. Segundo Frei Manoel da Esperança, quando o surto de peste que se alastrava pela Europa chegou a Coimbra, as clarissas dirigiram as suas orações aos apóstolos no sentido de identificar a qual deveriam recorrer para se livrarem do mal que se adivinhava pela cidade. Acendendo círios com os doze nomes, fora o de São Bartolomeu o último a se apagar, elegendo-o como seu advogado[43]. Contudo, por volta de 1480, as freiras insistiam em sair do mosteiro com medo da peste que prevalecia. A abadessa, vencida pelo desespero das companheiras, decide então que se abandone o espaço, mas ao chegar à grade da saída aparece-lhe um pobre que lhe entrega um pergaminho com a antífona Stella Coelli que manda rezar todos os dias no coro do mosteiro. Dito isto, desaparece. Fora rapidamente identificado pelas freiras como sendo São Bartolomeu*," Advogado do mosteiro, & seu Padroeiro santo, o qual da parte da Emperatriz dos Anjos lhe trouxêra a receita milagrosa contra os males da peste"*[44]. Conta-se que a peste sessou com o entoar do cântico, voltando mais tarde em 1598 mas sem afectar o mosteiro. Foi a partir deste episódio que as clarissas de Coimbra reconheceram São Bartolomeu como seu protector, dando destaque à sua imagem em dois altares na antiga igreja (um na nave e outro no coro) onde entoavam diariamente a Antífona e oração mariana; mensalmente uma missa cantada; e anualmente celebravam a sua festa com procissão e jantar oferecido aos pobres em honra do Apóstolo[45]. Tem-se,

---

[41] Transcrição do contrato de encomenda dos retábulos de 1692. BRANDÃO, D. d. *Obra de talha dourada …*, op. cit. pp. 754-757.
[42] PEARCE, A. J. *The Text-Book of Astrology.* American Federation of Astr, 2006, p. 364.
[43] ESPERANÇA, Fr. M. d. *Historia Serafica …,* op. cit., p. 62.
[44] *Ibídem*, pp. 62-65.
[45] *Ibídem*, pp. 65-66.

portanto, uma temática exclusiva desta casa franciscana que as clarissas quiseram que fosse lembrada, tal como o faziam na igreja antiga.

10.- Painel de São Pedro de Alcântara

Este painel também não aparece no contrato de 1692 e tem vindo a ser identificado como a aparição de Santo António a Santa Teresa. Em momento algum da biografia de Santa Teresa é referida a aparição de Santo António, nem existe qualquer relação aparente entre os dois santos. Gonçalo Gomes Figueiredo em 2008, num trabalho que desenvolveu para a disciplina de Arte Religiosa II, orientado por António Filipe Pimentel, avança a identificação de ser São Pedro de Alcântara[46]. De facto, São Pedro de Alcântara fora orientador espiritual, amigo e confidente de Santa Teresa de Ávila[47], faleceu primeiro que a santa e apareceu-lhe em visões após a sua morte[48]. Nomeadamente a de 18 de Outubro de 1562, no próprio dia da sua morte, aparece a Santa Teresa dizendo-lhe que todo o sacrifício que fez em vida está a ser recompensado. Este painel celebra a canonização do santo, em 1669 e é influenciado pela gravura, do mesmo ano, de Pedro de Villafranca Malagón[49].

A MÃO DE OBRA

O novo templo foi vestido com a nobreza de um palácio régio pelas mãos dos entalhadores portuenses Domingos Lopes, António Gomes e Domingos Nunes. O gosto régio pelas formas tratadísticas foi impresso pelas plantas de Mateus do Couto. Contudo, a rigidez do traçado não impediu a agitação das linhas sinuosas da talha, conseguindo estabelecer harmoniosa comunhão.

Concluiu se que a retabulária da igreja foi executada por mão-de-obra portuense[50]. Avançou-se a proveniência do entalhador do retábulo-mor (do qual

---

[46] FIGUEIREDO, G. G. *Os retábulos da Igreja de Santa Clara-A-Nova. Trabalho de Arte Religiosa II, apresentado à FLUC.* Coimbra, 2008, p. 7.
[47] TAVARES, J. C. *Dicionário de Santos: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa.* Porto, Lello & Irmão, 1990, p. 119.
[48] DIAS, M. S. *A Imitação de Cristo (Vidas de Santos).* Coimbra, G.C. Gráfica de Coimbra, Lda., 2012, p. 125.
[49] ANDRÉS ORDAX, S. "Iconografia Teresiano-Alcantarina", en: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1982, pp. 301-326.
[50] CARVALHO, A.R. *Os Retábulos da Nova Igreja do Mosteiro de Santa Clara em Coimbra*. Coimbra, Tese de Mestrado em Historia da Arte, Património e Turismo Cultural. Fac. de Letra da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 125-136.

não se conhece contrato), Domingos Lopes, expandindo a área geográfica da sua actuação, através da inédita exploração da transcrição dos documentos originais (gentilmente cedidos pela Doutora Sílvia Ferreira). Através da análise e comparação dos vários autores, veio a verificar-se que o retábulo-mor é da autoria de Domingos Lopes do Porto e não o de Lisboa. O conjunto da nave foi confiado a António Gomes e Domingos Nunes, como comprova o contrato de 1692, apurando-se que obtiveram uma maior escala de execução de painéis figurativos em relevo. Agrupam-se, assim, na nova igreja de Santa Clara de Coimbra, modelos ensaiados na mais prestigiada escola de talha do país, associada à difusão de ideários nacionais. A fama da escola do Porto alastrou-se até Lisboa onde a encomenda régia confiara a empreitada coimbrã aos maiores nomes do mercado da talha do seu tempo.

CONCLUSÃO

O ciclo retabular da igreja de Santa Clara-a-Nova reflecte uma campanha política (que se alastrou a todo o mosteiro), aliada aos ideários tridentinos que proliferavam à luz do seu tempo, traduzindo-se numa aposta de temática litúrgica e franciscana, sempre objectivada para uma abordagem que beneficiava a história da instituição, sendo o seu objectivo primordial a glorificação da relíquia sagrada do corpo da Rainha Santa.

Enchendo-se de luxo e ouro, a igreja assemelha-se mais a um palácio pela majestade da sua decoração, do que a uma igreja mendicante. O interior é encenado hierarquicamente e organizado através de um eixo longitudinal, ligando o retábulo-mor ao retábulo-gémeo (nesse confronto entre a *igreja de dentro* e a *igreja de fora*); rodeado por dois grandes ciclos iconográficos subjacentes: os litúrgicos (que traduzem, nos retábulos colaterais, a comemoração da Eucaristia e que se complementam com as representações da santa padroeira do reino e do primeiro papa), e os franciscanos (conjugando temática obrigatória com outras da preferência da casa, resultando em abordagens únicas e exclusivas para aquela igreja). O estudo iconográfico revelou-se essencial para a descoberta da mensagem retabular que se destaca no panorama português e, apesar da longevidade do mosteiro, ainda encerra enigmas e levanta questões pertinentes à comunidade científica.

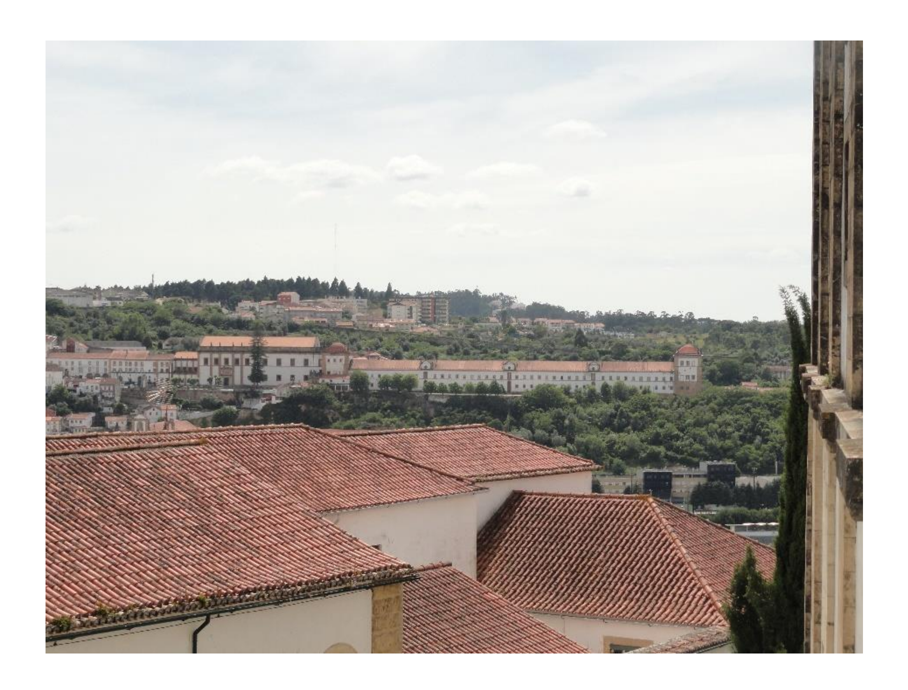


Fig. 1. *Mosteiro de Santa Clara-a-Nova*, 2014. Igreja de Santa Clara-a-Nova, Coimbra. Foto: [JPP].

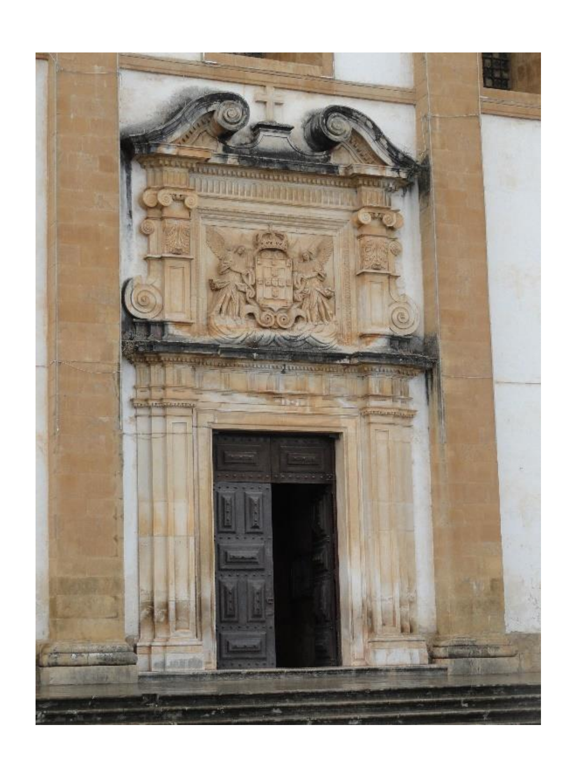


Fig. 2. *Portal da igreja de Santa Clara-a-Nova*, 2014. Igreja de Santa Clara-a-Nova, Coimbra. Foto: [JPP].

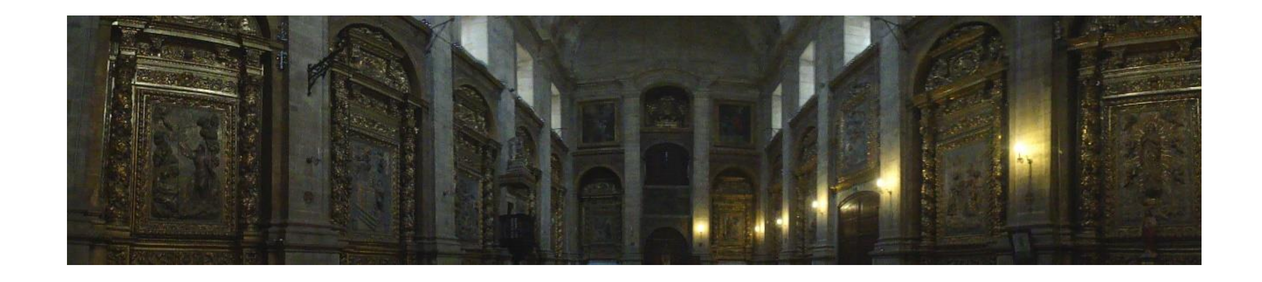
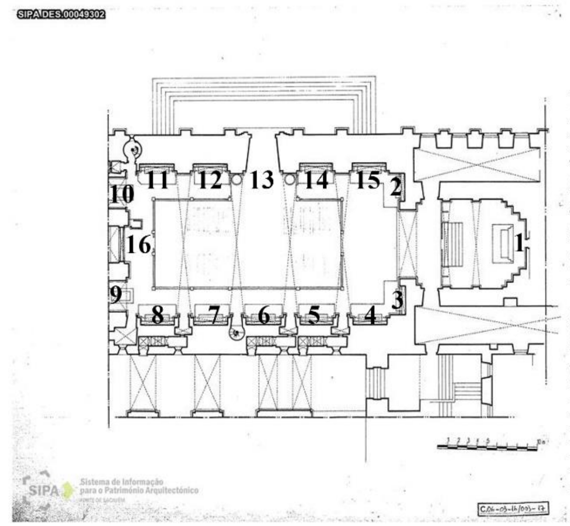


Fig. 3. *Panorâmica do interior da igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova* feita a partir da cabeceira, 2014. Igreja de Santa Clara-a-Nova, Coimbra. Foto: Confraria da Rainha Santa Isabel.



Retábulos da igreja de Santa Clara-a-Nova

1 - Retábulo da capela-mor
2 - Retábulo do Baptismo de Cristo
3 - Retábulo de S. João Evangelista dando a comunhão à Virgem
4 - Retábulo de S. Francisco
5 - Retábulo de Santo António
6 - Retábulo da Rainha Santa Isabel
7 - Retábulo de S. Luís, bispo de Tolosa
8 - Retábulo de S. João Capristano
9 - Retábulo da visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco
10 - Retábulo de Santa Isabel de Portugal
11 - Retábulo de Santa Coleta
12 - Retábulo de São Bartolomeu
13 - Painel de São Pedro de Alcântara
14 - Retábulo de São Pedro
15 - Retábulo da Nossa Senhora da Conceição
16 - Retábulo gémeo da igreja

Fig. 4. *Esquema da planta e localização dos retábulos na igreja do mosteiro,* 2015. Igreja de Santa Clara-a-Nova, Coimbra. Foto: Imagem numerada e legendada pelo autor usando foto retirada de: S.I.P.A. *Mosteiro de Santa Clara-a-Nova / Mosteiro de Santa Isabel / Santuário da Rainha Santa Isabel,* 2003[consulta: 27-01-2015] - http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2678.



Fig. 5. *Painel do retábulo dedicado a S. Luís de Tolosa*, António Gomes e Domingos Nunes, 1692. Igreja de Santa Clara-a-Nova, Coimbra. Foto: Confraria da Rainha Santa Isabel.



Fig. 6. *Visita do papa Nicolaus V*, Paul Weerts, 1646. Gravura pertencente ao livro *Histoire admirable de la vie du pere seraphic S. Francois.* Foto: SPAETH, P. J. *Franciscan Engravings & Woodcuts.* [consulta: 12-06-2015] - http://web.sbu.edu/friedsam/scan/.



Fig. 7. *Painel do retábulo de Santa Coleta*, António Gomes e Domingos Nunes, 1692. Igreja de Santa Clara-a-Nova, Coimbra. Foto: Confraria da Rainha Santa Isabel [CRSI].



Fig. 8. *Painel do retábulo de São Bartolomeu*, António Gomes e Domingos Nunes, 1692. Igreja de Santa Clara-a-Nova, Coimbra. Foto: [CRSI].

PERSPECTIVAS Y ZARAZAS: LA PINTURA SOBRE TELA PARA LAS FIESTAS BARROCAS ANDALUZAS

Álvaro Cabezas García

Universidades de Sevilla y Córdoba

RESUMEN: Las perspectivas y las zarazas fueron pinturas sobre tela que solían disponerse durante el Barroco andaluz como adorno al recubrir los edificios próximos a las carreras oficiales en las celebraciones y ceremonias urbanas. Para ahondar en este asunto se reparará en el establecimiento destinado a este fin abierto en Sevilla en 1774 y a los elementos ornamentales de esta misma tipología utilizados con posterioridad en las fiestas napoleónicas que se celebraron en la ciudad del Guadalquivir entre 1810 y 1812. Tanto las zarazas como las perspectivas pictóricas resultaron una solución digna y económica en momentos de escasez. Sustituían otro tipo de adornos de mayor consideración y relieve a base de estructuras engalanadas con elementos alusivos a la fiesta que se celebraba.

PALABRAS CLAVE: Pintura, Tela, Fiesta Barroca, Zaraza, Perspectiva pictórica, Arquitectura.

ABSTRACT: Them prospects and the *zarazas* were paintings used during the Baroque Andalusian as ornament covering them buildings nearby to the official carrer in the celebrations and ceremonies urban. To delve into this issue, we will look the establishment that for this purpose is opened in Seville in 1774 and the ornamental elements of this same type used in the Napoleonic celebrations that were held in the city of the Guadalquivir between 1810 and 1812. Both the *zarazas* and the pictorial prospects were a dignified and economical solution in times of scarcity. Achieve this through the painting was feasible, direct and practical, but for those same reasons, the remains of these ornaments are quickly lost.

KEYWORDS: Paint, Fabric, Baroque party, *Zaraza*, Pictorial perspective, Architecture.

LA PINTURA SOBRE TELA EN LAS FIESTAS BARROCAS DE ANDALUCÍA

La fiesta barroca hispánica ha sido estudiada con detenimiento en los últimos años[1]. En muchas ocasiones se ha reparado en la transformación urbana que provocaba en los diferentes núcleos de población que las disfrutaba. Otras veces se ha señalado que constituía un auténtico laboratorio que permitía la prueba, la experimentación y el desarrollo de soluciones formales que pasarían, ulteriormente, a aplicarse en las artes estáticas o duraderas. La función instrumental que tenían como actos programados para la exaltación del poder regio o para la renovación del acatamiento popular han sido, quizá, los aspectos más novedosos y recientes en ser tratados[2]. Por último, los historiadores se han preocupado por el papel que en esas celebraciones jugó la conformación de la imagen del poder[3]. Para llegar a todas esas conclusiones se han recogido los datos y se han analizado las imágenes. Así, son frecuentes los estudios que analizan las obras de arte de carácter efímero –arquitectura, escultura, pintura–, utilizadas en esas ocasiones y cómo conformaban un discurso único que fue recogido con frecuencia, a partir de las *Relaciones* o descripciones literarias[4].

Como complemento de todo lo anterior propongo en este estudio reparar en un aspecto que, por ser de índole secundaria, no ha sido resaltado en los escritos

---

[1] Por citar tan solo algunos estudios, vid. BONET CORREA, A. *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español.* Madrid, Akal, 1990; RAMOS SOSA, R. *Arte festivo en Lima virreinal. Siglos XVI-XVIII.* Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medioambiente, Asesoría Quinto Centenario, 1992; ESCALERA PÉREZ, R. *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII.* Málaga, Universidad de Málaga, 1994; y CABEZAS GARCÍA, Á. *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII.* Sevilla, Estípite Ediciones, 2012. No puede olvidarse el catálogo de la exposición de CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ESCALERA PÉREZ, R. *Fiesta y simulacro.* Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.

[2] Vid. DÍAZ JIMÉNEZ, I. "Aproximación al estudio de las celebraciones públicas en Sevilla durante el siglo XVIII", en: NÚÑEZ ROLDÁN, F. (coord.) *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico de la Edad Moderna.* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 331-352.

[3] Vid. MÍNGUEZ CORNELLES, V. (a, b y c): a) "Imágenes jeroglíficas para un imperio en fiesta". *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, nº 119, (2009), pp. 81-111; b) "Reyes absolutos y ciudades leales", *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio,* nº 2 (1998), pp. 19-34; y c) "Un género emblemático. El jeroglífico barroco festivo: a propósito de unas series valencianas", *Goya: Revista de arte,* nº 222 (1991), pp. 331-338; RODRÍGUEZ MOYA, I. y MÍNGUEZ CORNELLES, V. (a y b): a) "Cultura simbólica y fiestas borbónicas en Nueva Granada. De las exequias de Luis I (1724) a la proclamación de Fernando VII" (1808)", *Revista CS*, nº 9 (2012), pp. 115-143; y b) *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el Arte y la Cultura Simbólica*. Madrid, CSIC, 2013; y REYERO, C. *Monarquía y romanticismo: el hechizo de la imagen regia, 1829-1873.* Madrid, Siglo XXI, 2015.

[4] Un reciente ejemplo de estudio lo supone el texto de OLLERO LOBATO, F. "Las mascaradas, fiesta barroca en Sevilla", *Potestas: Religión, poder y monarquía,* nº6 (2013), pp. 143-173.

que describen las fiestas y sus adornos, sino solo y puntualmente al final del largo periodo barroco. Me refiero a la pintura sobre tela que se utilizaba para vestir la arquitectura cercana a los recorridos oficiales de las comitivas reales, religiosas o profanas sobre las que giraba toda la celebración. Este tipo de pintura decorativa ha recibido distintos nombres, bien a causa del soporte utilizado para su materialización –zarazas y sargas–, bien por su disposición –colgaduras, telones–, o incluso por su uso y función estética –perspectivas pictóricas o tapices–.

En primer lugar habría que aclarar los términos. La definición de zaraza es aquella "Tela de algodón estampada", mientras que la sarga es la "Tela cuyo tejido forma unas líneas diagonales" y también la "Tela pintada para adornar o decorar las paredes de las habitaciones". Tendríamos así, entonces, un material como el algodón, de uso mayoritario y que suele utilizarse para piezas de gran formato y que requiere, sin embargo, para su exhibición pública, la aplicación de pintura sobre él. Por otra parte, la sarga –ordinariamente compuesta de sedas–, o también el damasco, son tejidos que, ya de por sí presentan un aspecto de contribución estética y no necesitan, al menos usualmente, ser pintados para exhibirse. A pesar de esa circunstancia suelen utilizarse para decorar los interiores domésticos –es generalizado el uso del damasco para el forro de los camarines o de los ámbitos en los que se guardan valiosos utensilios o las devociones particulares–, y no tanto los exteriores como sí solía ocurrir con las zarazas.

La perspectiva pictórica, por otro lado, intenta, sobre una superficie bidimensional crear la ilusión de profundidad del espacio, siendo una visión arquitectónica la ofrecida, tal y como se especifica en la documentación: aquella pintura dispuesta sobre un edificio y que trata de mostrar una vista ideal del mismo inmueble o de otros o, incluso, mostrar ámbitos privados cuya visión no es posible sino por medio de la pintura sobre tela que envuelve el edificio. Por el contrario el tapiz es un "paño grande, tejido con lana o seda, y algunas veces con oro y plata, en el que se copian cuadros y sirve de paramento". Es decir, que tiene, dentro de su manifiesta función decorativa, la particularidad de figurar historias y narrar sucesos a través de episodios que se completan con la lectura visual de otros que le precedan o sigan.

Si reparamos, por ejemplo, en el lienzo que muestra el *Ornamento de la calle de las Platerías* (Museo de Historia de Madrid, 1760) (Fig. 1), obra de Lorenzo de

Quirós, apreciamos que los balcones que se abren a la carrera de celebración se encuentran indistintamente recubiertos de tapices con pinturas emblemáticas y damascos con reflejos dorados. Sin embargo, si hacemos lo propio con el cuadro del mismo autor *Ornato de la Puerta del Sol* (Museo de Historia de Madrid, 1760), (Fig. 2), la arquitectura –aquí de impronta ciertamente más popular–, se ha recubierto con telas de algodón, simplemente teñidas de distintos colores, que en algún caso presentan una cenefa dorada o un recuadro. Estas son las zarazas a las que se refiere cierta documentación dieciochesca. Lo mismo ocurre en la pintura de esta serie que muestra *Los trofeos militares en la calle Carretas* (Museo de Historia de Madrid, 1760), (Fig. 3) y en uno de los lienzos que muestra el *Corpus Christi en Cuzco* (Museo del Arzobispado de Cuzco) (Fig. 4). Este matiz en el uso nos facilita una información significativa: en aquellos edificios de las carreras oficiales o de uso público, incluso de aquellos que habitados por familias de relevancia, se exponían tapices posiblemente ilustrados para la ocasión con historias relativas al simbolismo que se celebraba, mientras que en aquellos otros inmuebles pertenecientes a segmentos de población más humilde se hacía lo propio con zarazas: piezas de algodón teñidas o pintadas no para esa ocasión, sino para el uso diario y privado que eran reaprovechadas el día de la fiesta pública con intención de embellecer la balconada o fachada del edificio. Si los habitantes de ese enclave tenían la suerte de volver a vivir algo semejante y se requería de ellos su concurso y participación, recurrirían de nuevo a los mismos elementos. Esto me lleva a pensar que si la Municipalidad empleaba cierto presupuesto en dotar a la celebración pública de una innegable uniformidad estética y en poner de manifiesto un determinado discurso de exaltación festivo, –encargando a distintos artistas las arquitecturas, las esculturas, las pinturas sobre lienzos para su colocación como emblemas en lugares estratégicos–, los vecinos que habitaban las casas próximas a la carrera no contaban con este presupuesto para destinarlo al adorno de la fiesta y, por tanto, no estaban obligados a contribuir al desarrollo del discurso oficial. Asistían de la mejor manera que podían, con lo que tenían disponible: telas pintadas de vivos colores para embellecer el edificio donde vivían y que reparaban o disimulaban en lo visual sus defectos o desperfectos, pero no añadían nada nuevo al alegato estético establecido. Estas telas pintadas o zarazas serán las que se utilicen una y otra vez, en cada

ocasión que sea pertinente, pero, como es sabido, no están destinadas a una celebración concreta, sino que serán utilizadas en todas las que se planteen.

Una buena muestra de la diferencia decorativa entre edificio público y privado lo encontramos en el *Carro del pregón de la común alegría* de Domingo Martínez (Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1748), dentro de la serie de la Mascarada organizada el año anterior por la Real Fábrica de Tabacos. A la izquierda de la composición se alternan, precisamente, tapices con zarazas, en concordancia con la función que tiene la arquitectura representada (Fig. 5).

El recubrimiento de edificios no es una constante en el arte festivo barroco, sino más bien una solución planteada en los momentos finales del periodo. Se han reseñado varios casos andaluces en los que se conocen cómo se pintaba directamente sobre la pared. Sin embargo, tal y como tuvo lugar en la plaza de Bibarrambla de Granada por la proclamación de Carlos III en enero de 1760[5], la decoración perdura, pero siempre hará referencia a una celebración concreta y no podrá aprovecharse para más adelante. Lo mismo ocurrió en Ronda, donde se pintaron varias alegorías en la fachada de las Casas Consistoriales en abril de 1789 por la proclamación de Carlos IV[6]; y en la mencionada plaza granadina de Bibarrambla por la proclamación del mismo monarca en mayo de 1789: se vieron pintadas las fachadas de varios colores, pero con uniformidad[7], o tan solo un mes más tarde se pintaron al fresco las Casas Consistoriales de Málaga por la proclamación de Carlos IV en junio de 1789[8].

¿Por qué, entonces, es menos usual conforme avanza el tiempo encontrar testimonios de pintura directamente aplicada sobre la arquitectura? Bonet señala los costes que suponía el montaje y desmontaje de la obra efímera, y alerta que, ya durante el neoclasicismo, se abogó por la madera y los materiales almacenables, no solo por cuestiones económicas, si no por su carácter mutable y serial, algo tan contrario al Barroco[9]. En ese sentido podría entenderse la utilización de las telas pintadas a la hora de decorar el espacio urbano como una solución de eminente

[5] Cfr. ESCALERA PÉREZ, R. *La imagen de...*, op. cit., p. 78.
[6] *Ibídem*, p. 83.
[7] *Ibíd.*, p. 86.
[8] *Ibíd.*, p. 92. Algunas otras consideraciones de interés se hacen en ESCALERA PÉREZ, R. "Vestir la arquitectura: fiesta barroca y dibujo de arte efímero en Andalucía", en CAVI, S. de *Dibujo y ornamento: Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*. *Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre.* Córdoba: Diputación de Córdoba, 2015, pp. 182-183.
[9] Cfr. BONET CORREA, A. *Fiesta, poder y...*, op. cit., p. 18.

practicidad en el último tercio del siglo XVIII. Si era necesario, por tanto, cada cierto lapso de tiempo adornar la ciudad –y esto había de hacerse también con la participación de las capas sociales más humildes–, las telas pintadas podrían ser el instrumento que les permitiera la participación en un momento, además, en que comenzaba a cambiar el gusto y se ponía en cuestión la antigua costumbre de policromar los edificios[10]. Las telas se desplegarían así sobre la arquitectura con objeto de vestirla para la fiesta, pero una vez finalizada esta, se retirarían y ofrecerían los edificios, de nuevo, su aspecto ordinario. Todo lo anterior, como he podido comprobar, participa de la incipiente, por esos años, ideología ilustrada. Para descender al terreno de lo concreto señalaré, a continuación, el estudio de dos ejemplos sevillanos entre los muchos andaluces que podrían servir.

ZARAZAS EN LA SEVILLA DIECIOCHESCA

Posiblemente en concordancia con lo que he indicado con anterioridad puede estudiarse un documento fechado el 31 de diciembre de 1774[11]. En esa fecha comparecen ante el escribano público José Ilari, Gabriel de Herrera y los hermanos José y Antonio Gómez. El objeto de su comparecencia es el de firmar escritura notarial para establecer una "compañía en el tráfico y comercio de pintar zarazas en unas casas que son propias del convento de la Merced"[12]. A continuación, detallan la siguiente información, siempre referida a las condiciones del negocio:

Primero que la compañía debía durar y permanecer por el tiempo de ocho años, periodo que comenzaría a contarse desde el día siguiente, primero del año siguiente de 1775. Durante ese ciclo los cuatro socios "han de ser partícipes con igualdad en el dicho tráfico a pérdida y ganancia". Los efectos y útiles necesarios para la ejecución de este tipo de pintura pertenecen, en igualdad de condiciones, a los cuatro compañeros, "sin que uno los tenga más parte que los otros".

En segundo lugar que el trabajo que se generase se tendría que dividir en cuatro partes, así como los "costos y gastos que se causen por razón de trabajadores,

---

[10] Este aspecto ha sido estudiado por OLLERO LOBATO, F. "Sobre el color en la arquitectura del arzobispado hispalense durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Atrio: revista de historia del arte,* nº 8-9 (1996), pp. 53-62.

[11] Localizado en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS). 1. Fondos públicos. 1.2. De la Fe Pública. 1.2.1. Notariales. Distrito de Sevilla. Oficio 15, libro único, año 1774, f. 723.

[12] Los próximos extractos entrecomillados pertenecen al mismo documento.

luces, arrendamiento de casas y demás que en dicha fábrica hay de gasto y de consumo".

En tercer lugar establecen que todos los compañeros deben aprobar, por unanimidad, el repartimiento del trabajo de los demás: "con la concurrencia, dictamen y consentimiento de todos cuatro y no los unos sin los otros", comprometiéndose, además, a poner todo de su parte para contribuir al progreso de este establecimiento.

En cuarto lugar se refieren los gastos de personal: "que toda la gente que se ocupare en las maniobras y tráfico de dicha fábrica se han de pagar del fondo y caudal de dicha compañía como el arrendamiento de casas, luces y demás que sea necesario y sacados todos los costos y gastos de las ganancias que quedaran y resultaran".

En quinto lugar atisban la posibilidad de disolución de la manufactura: "si cumplidos los expresados ocho años alguno o algunos no quisieran continuar para en lo sucesivo en dicha compañía no habiendo pérdidas, aquel o aquellos que se separaran se les ha de pagar y satisfacer en dinero efectivo la parte que le corresponda en los usos y efectos del servicio y uso de dicha fábrica", según la estimación de los inteligentes que se nombraren al efecto. Sin embargo, si antes de la duración indicada alguien quiere separarse de la compañía, este sujeto no podrá establecer otra fábrica análoga ni en Sevilla ni fuera de ella por constituir esto "perjuicio que de ello se le pueda seguir a los que permanecieren en ella".

En sexto lugar se preveían las condiciones que tendrían lugar si alguno de los miembros de la compañía falleciera en el transcurso de los ocho años. En ese caso "la viuda o persona que causa tenga de tal difunto si le conviniere tener parte en dicha compañía se ha de recibir en ella con tal que si es mujer haya de poner en su lugar un jornalero por su cuenta y este no ha de tener otra facultad que la de tal y trabajar". Si no pretendiera entrar en la fábrica, los compañeros que permanecieran en ella estarían obligados "a entregarles en dinero de contado el importe de los usos y efectos que a la sazón existieran en dicha fábrica y le correspondan habiendo ganancias como lo que de estas habiéndolas le tocare y perteneciere".

En séptimo lugar, se obligan a tener los libros de cuentas en orden con todas las actividades registradas, "para dárselas unos a otros recíprocamente con tal leal y verdadera escritura que cualquiera de los referidos la quiera saber".

Por último, conforme los cuatro socios se comprometieron a "decirse y tratar verdad como buenos y leales compañeros", además se obligaban a "guardar fidelidad y a no manifestar a persona alguna en el tiempo de esta compañía el secreto de la permanencia de la vista bajo de juramento recíproco que hicieron a Dios y a una cruz según derecho".

Actuaron como testigos Francisco de Moya, Antonio Gómez (uno de los miembros de la compañía), y Victorino Guzmán, todos vecinos de Sevilla.

Ninguno de estos artistas ha dejado más huella documental que la referida, salvo Antonio Gómez, que aparece años antes, en 1767, en un documento como intermediario en una disputa entre José de Aguilar y Domingo Montalván[13]; en otro de 1785 como testigo de un arrendamiento[14] y en varios de 1787, 1791, 1793, 1795 y 1798 por semejantes motivos[15]. Su hermano José Gómez también realiza un arrendamiento en 1785 y como fiador en otro de 1798[16]. En todo caso es significativo que cuatro artesanos se reunieran para el establecimiento de una factoría dedicada a la confección de zarazas. Por una parte, ninguno de los nombres citados aparece en el *Libro de cabildos* de la Hermandad de San Lucas entre 1748 y 1784[17], ni tampoco en el *Libro de hermanos* de la citada corporación entre 1756 y 1763[18]. Por otra, no se han descubierto, hasta el momento, datos que nos informen sobre el desarrollo y existencia de este establecimiento. Sin embargo, es posible extraer algunas ideas de todo esto: por una parte que había demanda de zarazas y otros tipos de pinturas sobre telas en la Sevilla del último tercio del siglo XVIII –tal y como con probabilidad ocurrió en otros lugares–, como para que unos artesanos que no formaban parte del importante gremio de pintores local se dedicasen a esta labor con dedicación plena y además estableciesen un periodo de tiempo extenso (ocho años), para la vigencia de su empresa, incluso advirtiendo como condición *sine*

---

[13] Vid. AHPS. 1. Fondos públicos. 1.2. De la Fe Pública. 1.2.1. Notariales. Distrito de Sevilla. Oficio 12, libro único, año 1767, f. 425.

[14] Vid. AHPS. 1. Fondos públicos. 1.2. De la Fe Pública. 1.2.1. Notariales. Distrito de Sevilla. Legajo 8.229, año 1785, sin foliar, transcrito y publicado por ROS GONZÁLEZ, F. S. *Noticias de escultura (1781-1800).* Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1999, p. 236.

[15] Estas noticias fueron publicadas por ILLÁN, M. *Noticias de pintura (1780-1800).* Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2006, p. 107.

[16] Vid. AHPS. 1. Fondos públicos. 1.2. De la Fe Pública. 1.2.1. Notariales. Distrito de Sevilla. Legajo 2.901, año 1785, f. 126v, transcrito y publicado por *Ibídem*, pp. 108 y 183.

[17] Estudiado por AMORES MARTÍNEZ, F. "El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística,* tomo 96, nº 291-293, (2013), p. 390.

[18] Transcrito por QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I. *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759).* Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2006, pp. 321-323.

qua non que si alguno de los miembros decide desgajarse de la misión común no podría establecer por su cuenta una entidad análoga. Esto demuestra que la demanda de zarazas era tan cierta como para pensar en la posibilidad de emprender una carrera en solitario con plena dedicación a este propósito.

Si bien lo anterior se relaciona con la respuesta a una necesidad de extracción popular, es también pertinente referir otro tipo de pinturas sobre telas, pero de uso mucho más concreto: las perspectivas pictóricas.

PERSPECTIVAS EN LAS FIESTAS NAPOLEÓNICAS

Varios testimonios señalan la presencia de "curiosas perspectivas" en los adornos utilizados en las fiestas celebradas con motivo de la presencia en Sevilla de las autoridades francesas durante la Guerra de la Independencia[19]. Parece que se trataba de telones de considerables dimensiones, tapices, telas o maderas pintadas con motivos arquitectónicos o vistas en perspectiva de edificios o paisajes urbanos, todo dispuesto e iluminado con hachas o antorchas, pero no sobre los edificios aledaños a las carreras oficiales, porque en este caso no las había, sino de aquellos inmuebles que habían sido ocupados por las autoridades francesas durante esos años[20]. En otro momento creí oportuno relacionar estos adornos con el quehacer profesional del arquitecto Cayetano Vélez, activo durante la ocupación[21].

---

[19] Vid. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850.* Sevilla, Imprenta y Librerías de Hijos de Fé, 1872. Reproducción facsímil: Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1994, p. 117. La fiesta napoleónica fue estudiada por CABEZAS GARCÍA, Á. "Vanidad imperial y estética del artificio: fiestas napoleónicas en la Sevilla ocupada". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte,* nº 24, vol. II (2012), p. 515.

[20] Los dirigentes franceses ocuparon importantes inmuebles que habían sido desalojados por familias de la aristocracia o de cierta burguesía, huidas a causa de la guerra. En el tiempo en que duró la ocupación algunos hicieron reformas y redecoraron los edificios. Este asunto fue tratado por OLLERO LOBATO, F. "La ocupación francesa de Sevilla y la difusión del neoclasicismo: la decoración de la casa de los Cavaleri", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte,* nº 15 (2002), pp. 189-199.

[21] En CABEZAS GARCÍA, Á. "Vanidad imperial y...", op. cit., p. 515. Sobre Cayetano Vélez, vid. MORALES, A. J. "Las honras fúnebres por Floridablanca en Sevilla y el túmulo proyectado por Cayetano Vélez", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 73 (1991), pp. 180-190, SUÁREZ GARMENDIA, J. M. *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX.* Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986, pp. 44-47; SALINAS ALONSO, V. "Dos planos del convento y huerta de San Francisco en Sevilla". *Atrio: revista de arte* nº 3 (1991), pp. 171-174; y OLLERO LOBATO, F. "Dos diseños de arquitectura efímera de Cayetano Vélez para las Casas Capitulares de Sevilla". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* nº 28 (2016), pp. 387-400.

Gracias al juego de luces que se ofrecía artificialmente sobre los mismos, estas perspectivas brindarían un elegante espectáculo visual, además de un interesante acicate literario, ya que, en ocasiones, determinados lemas panegíricos o propiamente poéticos, referidos a la autoridad imperial, y colocados en lugares bien visibles, venían a sustituir, de nuevo, el elemento religioso por el profano de signo laudatorio o mitológico.

A tenor de los datos conservados, quizá la perspectiva más interesante fue la que ofrecía el jardín del Palacio Arzobispal, domicilio en 1810 del mariscal Soult, gran duque de Dalmacia. Con su efecto, dotaba ilusoriamente de más profundidad al espacio ajardinado. Se ofrecía una vista del templo de Himeneo con unas pirámides con estrofas poéticas que hacían alusión al goce del amor, escritas, con mucha probabilidad, por el párroco de Santa Cruz, Félix José Reinoso[22]. El motivo de la colocación de esta perspectiva en el jardín arzobispal era que, según el programa festivo, tras las distribuciones a los establecimientos de caridad, la corrida de toros en la Maestranza, la iluminación de toda la ciudad –con especial mención de la que embellecía el puente de barcas–, y la contemplación de las demás perspectivas, la "sociedad convidada" se reunía allí para la celebración del baile y del banquete que cerraría la fiesta.

Sin embargo, al año siguiente, 1811, la fiesta napoleónica celebrada fue organizada por un lugarteniente de Soult, Jean-Baptiste Drouet d'Erlon, que se había establecido en una dependencia cercana a los Alcázares, y fue allí, por tanto, donde se dirigieron los principales de la ciudad. Sin embargo, no se estableció en aquel lugar la perspectiva, sino en la zona del Prado de San Sebastián, frente a la puerta de San Fernando, en la que se mostraba el templo de la Paz, o al menos eso era lo que se indicó en las inscripciones colocadas al efecto[23].

CONCLUSIONES

Las pinturas sobre tela, llamadas a veces sargas y otras zarazas, se utilizaron con frecuencia con motivo de las celebraciones públicas ciudadanas en Andalucía. A tenor de los testimonios documentales consultados aumentó su uso con el avance

[22] Vid. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J. *Anales de Sevilla...,* op. cit., p. 117.
[23] *Ibídem,* p. 128.

del siglo XVIII, cuando se abandonó de manera paulatina la práctica de pintar las paredes de los edificios públicos en las festividades –tal como era propio durante el Renacimiento y buena parte del Barroco–, y proliferaron las colgaduras con lienzos y emblemas que hacían referencia a la fiesta celebrada. En cualquier caso, esta decoración estuvo suscrita a los comitentes organizadores y los edificios oficiales y representativos. En todas aquellas calles conformadas por edificios de raigambre popular, donde no había capital ni iniciativa para ofrecer una respuesta estética conjunta y de esa categoría, se recurrió a las más asequibles telas pintadas, nombradas como zarazas en la documentación histórica. Estas podían ofrecer bien una pieza de un solo color, bien una pieza con la formación de motivos geométricos o figurativos, pero, en todo caso, no eran distintivos de la celebración para la que se utilizaban, sino que podía recurrirse a ellos una y otra vez, siempre que hubiese necesidad. Cada familia tendría una o dos piezas de tela parecidas y destinadas a este fin y las utilizarían siempre que fuera necesario. En un momento en que, en el último tercio del siglo XVIII, se ha abandonado la costumbre barroca de policromar las fachadas de los edificios y se ha popularizado la de encalarlas, la disposición de una tela pintada o zaraza cumpliría perfectamente con el objetivo deseado: mostrar una imagen nueva del inmueble o reparadora de su conservación, y posteriormente, restituirlo a la normalidad. Con la necesidad creciente que se pondría de manifiesto por entonces, en Sevilla cuatro artesanos que no pertenecían al gremio de pintores, pero que se dedicaban de manera rudimentaria a este arte, se asociaron para fundar un establecimiento encargado de la confección de zarazas.

Como evolución de lo anterior, años más tarde, durante las fiestas napoleónicas se dispusieron desde el plano oficial perspectivas pictóricas no sobre los edificios representativos del poder anterior, sino en los que se habían convertido en domicilios de las autoridades francesas de la ciudad: el mariscal Soult y el conde d'Erlon. En ese caso no por razones estéticas –el lenguaje utilizado fue el mitológico tan apreciado durante el neoclasicismo–, sino por razones prácticas: en tiempos de escasez y guerra se recurrió de nuevo a la pintura sobre tela para decorar los edificios, quizá en algunas ocasiones con la inclusión de elementos de madera o escayola, pero en todo caso con el soporte de la pintura para revestir la arquitectura.



Fig. 1. *Ornamento de la calle de las Platerías.* Lorenzo de Quirós, 1760. Museo de Historia, Madrid. Foto: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [RABASF].



Fig. 2. *Ornato de la Puerta del Sol.* Lorenzo de Quirós, 1760. Museo de Historia, Madrid. Foto: [RABASF].



Fig. 3. *Los trofeos militares en la calle Carretas.* Lorenzo de Quirós, 1760. Museo de Historia, Madrid. Foto: [RABASF].



Fig. 4. *Corpus Christi en Cuzco.* Anónimo. Museo del Arzobispado, Cuzco. Foto: Rafael Ramos Sosa.



Fig. 5. *Carro del pregón de la común alegría.* Domingo Martínez. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla. Foto: Fernando Quiles García. Detalle.

LAS PINTURAS MURALES DEL CAMARÍN DE LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CABEZA DE TORRENUEVA (CIUDAD REAL)

Javier Calamardo Murat
Universidad de Castilla La Mancha

RESUMEN: El objeto del presente trabajo es estudiar desde un punto de vista tanto histórico como iconográfico las pinturas murales del camarín de la ermita de la Virgen de la Cabeza de Torrenueva (Ciudad Real). Se trata de un interesante conjunto pictórico realizado a mediados del siglo XVIII en el que se mezcla la iconografía mariana con elementos populares. Sin embargo, hasta la fecha, estas pinturas no habían sido analizadas y estudiadas en profundidad.
PALABRAS CLAVE: Ermita, Torrenueva, Pintura, Camarín, Iconografía, Ciudad Real.

ABSTRACT: The aim of this article is to study from a historical and iconographic point of view the wall paintings of the dressing room of the hermitage of Virgen de la Cabeza in Torrenueva (Ciudad Real). It's an interesting pictorial set made in the mid-18th century where is mixed the Marian iconography with some popular elements. However, until today, these paintings hadn't been analyzed and studied in depth.
KEYWORDS: Hermitage, Torrenueva, Painting, Dressing room, Iconography, Ciudad Real.

HISTORIA DE LA ERMITA

La ermita-santuario de Nuestra Señora de la Cabeza (Fig. 1), patrona de Torrenueva, se encuentra a escasos dos kilómetros de esta villa, dando vistas al río Jabalón. Según la tradición, la ermita se construyó en memoria de las apariciones de la Virgen acontecidas en el siglo XIII a un pastorcillo de unos 10 años. Todas las noches, el niño era mandado a una fuente próxima con un zaque a por agua, transportando dicha carga, superior a sus fuerzas, con facilidad. Esto hizo sospechar

al resto de pastores que alguien le ayudaba en el camino, por lo que una noche lo siguieron. Sus recelos se confirmaron al ver a una doncella de radiante hermosura ayudando al zagal, desapareciendo después ante sus ojos. Una vez avisados el cura y el alcalde del lugar, y comprobada la veracidad y el origen divino de tales apariciones, se dio cuenta al Capítulo de la Orden de Santiago, que en aquellos tiempos tenía sus reuniones en Uclés. Así, dicha Orden tomaría a su cargo la construcción de la ermita, que debió efectuarse en el último cuarto del siglo XIII, sobre el solar de una antigua mezquita[1]. Este santuario primitivo, que se reproduce en los motivos pictóricos de la cúpula, debió realizarse en piedra caliza y tierra, con una techumbre a dos aguas, y sería ampliado con estancias anejas en fechas posteriores para satisfacer la devoción mariana de los fieles[2].

También del siglo XIII sería la primera imagen escultórica de Nuestra Señora de la Cabeza, una pequeña talla de unos 85 cm, de cabeza algo desproporcionada a su altura, tal vez sedente en sus principios, mutilada luego en el siglo XVII para poder ser vestida con ricas telas y coronada de metales preciosos, y que el profesor José Hernández Díaz, rector de la Universidad de Sevilla, calificó de "interesantísimo ejemplar de Virgen fernandina", asociándola por sus características a la Virgen de los Reyes y a la de las Batallas de la catedral hispalense[3]. Dicha talla primitiva fue destrozada durante la Guerra Civil[4].

Se conoce la existencia de la cofradía hacia 1576, gracias a una carta de poder, fechada a 18 de septiembre de dicho año, en la que se dice que los cofrades han de reunirse en las casas de morada de Andrés Martínez Lezana, de lo cual se deduce que el santuario no existiera aún[5]. Esta teoría estaría en consonancia con las *Relaciones Topográficas de Felipe II,* puesto que en ellas, realizadas entre los días 6 y 31 de diciembre de 1575, se citan en el término de Torrenueva cinco ermitas,

---

[1]Los datos han sido extraídos de un librillo sobre la Virgen de la Cabeza, editado por la Hermandad de Jesús y María de Torrenueva, y basado en la tradición oral del pueblo. No obstante, los restos arqueológicos encontrados en las proximidades de la ermita han demostrado la existencia de un poblado de época musulmana, así como de restos de épocas anteriores, de época ibérica y romana.
[2] CAMPOS CARRERO, J., "Arte y sociedad de Torrenueva en los siglos XVI y XVII", *Cuadernos de estudios manchegos*, nº 22 (1996), p. 299.
[3] *Ibídem*, p. 308.
[4] La tradición cuenta que al ser destruida la talla de madera, apareció en su interior otra más pequeña de piedra en labra muy tosca, posiblemente más arcaica y que también fue brutalmente destrozada.
[5] Quizá en el siglo XIII se construyera una pequeña capilla y esta fuera derribada para dejar paso a la nueva ermita. O simplemente la ermita fue edificada en el siglo XVI para albergar la talla original.

dedicadas a Santiago, San Juan, San Bartolomé, San Marcos y San Cristóbal[6], no existiendo ninguna bajo la advocación de la Virgen de la Cabeza. Hasta un siglo después no tenemos constancia de su segura existencia, gracias a una breve mención en un documento[7] de 1694, en el que se indica lo siguiente: *"Hay también otra [cofradía fundada] de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza"*.

Sin embargo, la construcción de la ermita no sería tan tardía, ya que en 1592, en el testamento de Juan de Cuéllar[8], un torreveño que residía en Lisboa, se manda que *"se digan diez misas por su ánima en Nuestra Señora de la Cabeza"*, lo que nos lleva a una encrucijada que sólo puede resolverse de dos formas: o la ermita se edificó entre 1576 y 1592 o la desaparecida ermita de Santiago fue rebautizada bajo la advocación de Nuestra Señora de la Cabeza, dadas las similitudes de ubicación por situarse ambas a la parte del cierzo[9], es decir, al norte de la villa, entre las cortijadas de Valdemiros, Los Villares y El Torrejón[10].

Sin embargo, sea cual sea el origen de la ermita, es durante el siglo XVIII cuando la documentación arroja más datos sobre su historia. En el primer tercio, dos escrituras evidencian que se hicieron obras y reparos, aunque no sabemos cuáles fueron éstos[11]. La primera, de 16 de abril de 1716, es una donación a perpetuidad de una viña y un olivar con objeto de financiar con la venta de frutos la fábrica de la ermita y para que *"con el azeite se mantenga la lampara de nrã señora y con el bino se zelebren las misas que se digan en dha hermita"*[12]. En la segunda, fechada a 3 de octubre de 1725, Francisca García es obligada a pagar *"treszientos y diez ducados aplicados para los reparos de la hermita de nrã señora dela cabeza estramuros de esta v^a"*[13].

La primera reseña que explica el aspecto de la ermita se remonta a 1719:

---

[6] CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., *Los pueblos de Ciudad Real en las Relaciones Topográficas de Felipe II*. Tomo II, Ciudad Real, Excma. Diputación Provincial de Ciudad Real, 1ª ed., 2009, p. 649.
[7] JIMÉNEZ BALLESTA, J., *La villa de Torrenueva en su historia.* Torrenueva, Excmo. Ayuntamiento de Torrenueva, 2003, p. 262.
[8] AMT, *Protocolos notariales*. Año de 1592.
[9] En la respuesta a la pregunta 52 de las *Relaciones Topográficas*, relativa a *"las fiestas de guardar, y días de ayuno, y de no comer carne, que en el pueblo se guardasen por voto particular, demás de las de la Iglesia, y las causas y principio de ellas"*, encontramos lo siguiente: *"Vase en procesión el primero día de mayo a la ermita de señor Santiago que está fuera de esta dicha villa a la parte del cierzo"*. Citado en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., *Los pueblos…*, op. cit., p. 650.
[10] JIMÉNEZ BALLESTA, J., *La villa…*, op. cit., p. 263.
[11] La desaparición del Archivo Parroquial de Torrenueva en 1936 ha dificultado el hallazgo de documentos sobre la fábrica de la ermita de la Virgen de la Cabeza.
[12] AMT, Caja nº 75, Legajo 1716, *Libro de registro de escrituras del año 1716*, s/f.
[13] AMT, Caja nº 81, Legajo 1725, *Auto de 3 de octubre de 1725*, s/f.

"Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, está extramuros de esta villa, la cual es de una nave, de ladrillo y cajones de mampostería embovedada, y hace su media naranja con sus lumbreras. Tiene dos puertas, una al medio día y otra a la umbría con su coro alto, y en el frontis de ella para subir al altar hay tres gradas. Tiene su retablo de madera tallada por dorar, y en el nicho principal está la hechura de Nuestra Señora de la Cabeza, y a los lados en distintos nichos los santos apóstoles san Phelipe y Santiago y dicho altar tiene su ara, manteles y frontal de sempiterna encarnada, la cual dicha ermita pareció estar a cargo de Manuel Martín Carrero, mayordomo que declara servir al Santuario"[14].

En este momento aún no se habría realizado el camarín ni hay indicios de decoración pictórica, la cual se realizaría en la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque no se sabe la fecha de construcción, ya que no hay documentos que la acrediten, teniendo en cuenta que, según la descripción, la imagen se encontraba en un nicho u hornacina, la realización del camarín en la parte trasera del presbiterio podría estar en relación con un robo, acontecido el día 9 de agosto de 1730:

"D^{n} Fran^{co} de soria mñz alcalde hordinario desta v^{a} de Thorrenueba p^{r}. S.M. y estado noble del que el presente Es^{no} da fe = Hago saber a los señores Gobernadores y Alcaldes hordinarios de todas las villas y lugares donde este mi despacho representan y en sus lugares thenientes In solidum, que la noche proxima pasada an faltado a la Ymagen de nrã Señora de la cabeza que esta estramuros de esta v^{a}, diferentes alajas y joias como son, un frontal de lanilla encarnada, con franxa de plata, una joia de plata sobre dorada con una Ymagen de nrã Señora, una piedra blanca embutida en el zerco; otras dos joias de filigrana de plata sobredorada con las Ymagenes de nrã Señora del sagrario, con lazos de persiana; Otra joia tambien de plata sobredorada a manera de corazon – con piedras berdes = Otra joia de plata sobredorada tambien con piedras berdes, unos lazos de colonia encarnada artesonada; y otras diferentes cosillas de su adorno"[15].

Se conocen el año de inicio y el autor de las pinturas de la cúpula gracias a dos inscripciones. La primera se encuentra en uno de los cuatro pequeños medallones que decoran la moldura que circunda la cúpula e informa del año en que se realizaría la decoración: *"AÑO 1766"*. La segunda, y mucho más visible, se conserva en uno de los arcos torales del presbiterio: "*EL AÑO DE 1766 CAYO DE LA*

[14] AHN, OO.MM., *Libro 15c*, año 1719, f. 1151v.
[15] AMT, Caja nº 84, Legajo 1730, *Auto de 10 de agosto de 1730,* s/f.

MEDIA NAR^{O} *FERNANDO MUÑOZ DE MERLO ESTANDOSE PINT*^{DO}*, RUEGEN A DIOS P*^{R} *EL"*[16].

En el caso del camarín (Fig. 2), la coincidencia de estilos hace pensar que fue este mismo artista quien se hizo cargo de la decoración de sus paramentos murales, aunque bien podrían haber intervenido otros pintores en su ornamentación. La tradición atribuye las pinturas a J. Mas[17], pero no hay firma que lo acredite. Sí que aparecen las iniciales B.F.[18], perfiladas con pintura negra en el arranque de la escalera, pero podrían deberse a un visitante o a alguien que intervino en el camarín, arquitectónica o pictóricamente[19].

La ermita de la Virgen de la Cabeza sufrió numerosos daños materiales durante la guerra civil[20], al igual que la iglesia parroquial y las restantes ermitas. Sin embargo no hay certeza de que las pinturas del camarín sufrieran daños mayores durante la contienda, pese a que en un artículo realizado en 1943, con motivo de las fiestas patronales de Torrenueva, puede leerse lo siguiente:

> *"La riqueza de ofrendas que atestiguaban el agradecimiento de los que de la Virgen habían recibido favores fue destrozada por la furia marxista, la Ermita profanada y los frescos del Camarín mutilados bárbaramente. De la primitiva Imagen cuentan que fue quemada con los demás santos y ornamentos sacerdotales de la Iglesia. […] En la actualidad se han hecho las reparaciones más perentorias para que la nueva Imagen esté con el decoro y adecentamiento posibles, y Autoridades, Jerarquías y vecinos rivalizarán en estímulo y aportaciones el día que se acometa la reparación total del Santuario"*[21].

---

16 La tradición cuenta que Fernando Muñoz de Merlo se encontraba pintando la media naranja cuando alguien alabó su forma de pintar, a lo que éste, lleno de soberbia, contestó que aún sabía hacerlo mejor. Inmediatamente cayó del andamio, perdiendo la vida en el acto. Como prueba del suceso, surgieron unas manchas sobre el pavimento que los lugareños identificaban como la sangre del artista fallecido, las cuales desaparecieron tras la Guerra Civil, cuando se sustituyó el pavimento del santuario.

17 ANÓNIMO, *Virgen de la Cabeza*. Valdepeñas, Hermandad de Jesús y María, 1947, p. 5.

18 No ha sido posible documentar a quién corresponden dichas iniciales.

19 Por las similitudes estilísticas apreciadas, el artista que ejecutó la ornamentación de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza debió ser el mismo que pintó los evangelistas de las pechinas de la cúpula del presbiterio de la ermita del Santo Cristo del Consuelo de Torrenueva.

20 *"En esta localidad han sido destruidas las Ermitas de Vera Cruz, San Juan, San Antón, Santo Cristo, Iglesia Parroquial y Ermita de la patrona; en esta última existían obras en pintura de verdadero arte, habiendo sido destruidas casi en su totalidad llegando a encerrar ganados y caballerías hasta lograr dejarla completamente destruida"*. AHN, FC-Causa general. 1030, Expediente 5, f. 4v.

21 "La Virgen de la Cabeza, Patrona de Torrenueva", LANZA, 10 de septiembre de 1943, p. 4.

Sin embargo, con una simple visita al camarín, puede comprobarse la existencia de numerosas inscripciones, tanto escritas como raspadas en el yeso, realizadas por los visitantes y vecinos de la villa –unas fruto de la devoción y otras de diversa naturaleza–, de las cuales algunas son anteriores a 1936. Si se hubieran restaurado posteriormente, no sería posible apreciar estas leyendas, y la memoria popular daría cuenta de ello. Igualmente lo evidencian las numerosas lagunas y deterioros producidos por filtraciones de humedad, y no por actos vandálicos.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA ERMITA

La decoración pictórica de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza se extiende por toda la capilla mayor, ocupando los brazos del crucero, la cúpula, los arcos que la sustentan y el camarín. Las diferencias estilísticas entre unos espacios y otros, con pinturas más elaboradas en los arcos del presbiterio y más sencillas y populares en la cúpula y el camarín, hacen de la decoración un conjunto poco uniforme. Sin embargo, estas diferencias no radican sólo en la definición de los diversos espacios, pues encontramos pinturas de diferentes calidades en un mismo espacio, como ocurre en el caso del camarín, donde la decoración del techo es diferente a la de los lienzos fingidos que decoran los muros. Lógicamente, estas diferencias de estilo se deberían a la intervención de diversos artistas y, quizá también, a la ejecución de las pinturas murales en distintas fases[22].

En los arcos de los brazos del crucero encontramos sendos rompimientos de Gloria. En el arco del lado de la epístola encontramos ángeles con símbolos marianos (sol, luna, olivo, palma, candelero), una filacteria con la inscripción *"PVLCHRA VT LVNA"*[23], una pequeña Inmaculada y San Juan redactando el Apocalipsis. En el arco del lado del evangelio encontramos ángeles portando símbolos marianos (Arca de la Alianza, espejo, sol, azucena), el Agnus Dei rodeado de querubines y una figura no identificada hasta la fecha, debido a la mala conservación, que es muy posible que sea San Juan Bautista[24]. En el arco que cierra el presbiterio, sobre el retablo mayor,

---

[22] BARRANQUERO CONTENTO, J. J., *Pintura mural religiosa en la provincia de Ciudad Real (De la Edad Media al siglo XIX).* Ciudad Real, Excma. Diputación Provincial, 2010, p. 74.

[23] Hermosa como la luna.

[24] Pese a que solamente se aprecia el tercio superior del personaje, he deducido su identidad como San Juan Bautista basándome en la apariencia de sus vestiduras, que podrían corresponder a la piel de camello con que éste suele ser representado, y la cruz que porta, de la cual cuelga una filacteria

encontramos las figuras de San Joaquín y Santa Ana portando filacterias con inscripciones bíblicas en latín, *"SCIT PRÆCCINXITT ME VIRTVTE"* y *"ÆCCINXITT ME"*, respectivamente[25], querubines en torno al monograma de la Virgen María y ángeles portando símbolos marianos (torres, rosa, pozo, fuente, mirto) y dos filacterias que forman un verso bíblico en latín: *"MERCES TVA MAGNA NIMIS"*[26].

Flanqueando las ventanas del crucero se encuentran dos parejas de figuras que personifican cuatro invocaciones de las letanías lauretanas: en el lado de la epístola, *SALVS YNFIRMORVM* y *REFVGIVM PECATORVM* (Salud de los enfermos y Refugio de los pecadores); en el lado del evangelio, *CONSOLATIS AFLICTORVM* y *AUXILIVM CRISTIANORVM* (Consuelo de los afligidos y Auxilio de los cristianos).

En las pechinas de la cúpula encontramos a los cuatro evangelistas: San Mateo escribe su evangelio ayudado por un ángel, San Marcos hace lo propio junto a un león, San Lucas aparece pintando a la Virgen y San Juan aparece transformado en águila blanca sobre un libro. En la parte baja de las cuatro pechinas se observan cuatro medallones con la cruz de Santiago, orden militar que regía el campo de Montiel cuando se realizaron las labores de construcción y ornamentación de la ermita.

En la cúpula se diferencian dos ámbitos bien diferenciados, correspondientes al Cielo y a la Tierra. El ámbito celestial es una representación de la Gloria, con la Santísima Trinidad rodeada de los santos y los bienaventurados; mientras que el terrenal se representa mediante la llegada de los romeros llevando la imagen de Nuestra Señora de la Cabeza en procesión hasta el promontorio en que se halla la ermita primitiva, frente a la cual vemos tiendas de campaña.

En el camarín, el programa iconográfico comienza en la escalera de acceso[27], en cuyos muros se encuentran las escenas del Pecado Original y el Arca de Noé. Las

---

con la inscripción *"ECCE AGNUS DEI"*, la cual suele acompañar a este santo al ser quien aplicó a Jesucristo el título de *"Cordero de Dios"*, según se narra en el Evangelio de San Juan (Jn. 1, 25-37).

[25] Aunque con errores ortográficos, las inscripciones en latín están contenidas en los siguientes versos de la Vulgata: *"Deus qui praecingit me virtute et posuit immaculatam viam meam"* (Dios es el que me ciñe de poder y quien hace perfecto mi camino. Salmos 17, 33) y *"Deus qui aecinxit me fortitudine"* (Dios es el que me ciñe de fuerza. II Reyes 22, 33).

[26] *"His itaque transactis factus est sermo Domini ad Abram per visionem dicens noli timere Abram ego protector tuus sum et merces tua magna nimis"* (Y así, cuando todo estaba hecho, la palabra del Señor vino a Abram por una visión diciendo: No temas Abram, soy tu protector, tu recompensa será muy grande. Génesis 15, 1).

[27] Pese a que los accesos a los camarines suelen estar algo escondidos, en Torrenueva la puerta se encuentra a la vista, en el lado izquierdo del retablo. Con la escalera ocurre algo similar, pues se desarrolla en un solo tramo recto, y no en acodo como suele ser habitual.

paredes del camarín están decoradas con arquitecturas fingidas, consistentes en zócalos, ménsulas y pilastras adornadas en su parte alta con molduras doradas –compuestas por querubines y motivos vegetales–, las cuales se prolongan en el techo mediante una galería de columnas que tratan de imitar la ornamentación del camarín de Las Virtudes. No obstante, la calidad aquí es bastante inferior, pues el pintor que las ejecutó no dominaba las leyes de la perspectiva, provocando que el conjunto careciera de la solidez estructural, el realismo y la profundidad del caso anterior.

Al igual que las arquitecturas fingidas, el programa iconográfico realizado en el camarín de Torrenueva presenta múltiples similitudes con el del santuario de la cercana localidad de Santa Cruz de Mudela. En primer lugar encontramos un ciclo de la vida de la Virgen, que comienza con los seis lienzos fingidos en los muros, donde se representan la Inmaculada Concepción, el Nacimiento de la Virgen, la Presentación en el templo, los Desposorios, la Anunciación y la Visitación, y que finaliza con la escena de la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, que ocupa buena parte del techo, presentando diversas lagunas en blanco.

El resto del techo se decora con ocho mujeres fuertes del Antiguo Testamento, dispuestas por parejas flanqueando cuatro óvalos que albergan en tonos azulados la personificación de las Virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad)[28], el Sol y la Luna; y ángeles portando símbolos marianos que rodean la citada escena de la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad. La Fe aparece representada como una mujer joven con los ojos vendados, sosteniendo en la mano derecha una cruz, que apoya sobre el hombro, y en la mano izquierda un cáliz con una Sagrada forma, símbolo de la Eucaristía; la Esperanza como una mujer joven que porta un ancla[29] en la mano izquierda mientras tiende la derecha; y la Caridad como una mujer joven, a modo de matrona romana, sentada y acompañada por dos niños desnudos, uno en brazos y otro ante ella, mirando al espectador. El Sol y la Luna, entre los cuales hay una estrella de seis puntas, son alegorías marianas y aluden a un famoso versículo del Cantar de los Cantares[30], recurrente en la decoración de

[28] A diferencia del camarín de Las Virtudes, en Torrenueva no aparecen las Virtudes cardinales.

[29] El ancla representada tiene carácter popular, pues a diferencia de lo que suele ser habitual, tiene cuatro garfios, al igual que una rebañadera, utensilio usado antiguamente para sacar los objetos que caían en los pozos. Ese carácter popular se repite en el martillo de zapatero que identifica a Jael.

[30] *"¿Quién es ésta que se muestra como el alba, hermosa como la luna, esclarecida como el sol, imponente como el portador del estandarte del ejército?"*. Cantar de los Cantares 6, 10.

camarines y en las imágenes de la Inmaculada Concepción. Son también símbolos marianos, presentes en las letanías lauretanas, la palma, las rosas, los lirios, las azucenas y el espejo que portan los ángeles del techo.

Las mujeres fuertes del Antiguo Testamento se emparejan del siguiente modo: en el muro norte, flanqueando a la Esperanza, Débora y Judit (Fig. 3); en el muro este, flanqueando el Sol y la Luna, Abigaíl y María de Aarón (Fig. 4); en el muro sur, flanqueando a la Fe, Ester y Raquel (Fig. 5); y en el muro oeste, flanqueando a la Caridad, Rut y Jael (Fig. 6). Sus identidades se acreditan con inscripciones en cartelas en forma de filacterias, situadas debajo de cada una de estas mujeres.

Débora, vestida con una túnica roja y una coraza azul ribeteada en dorado, aparece empuñando un largo bastón con la mano derecha, símbolo de su poder como jueza de Israel, y sujetando un libro contra el pecho con la mano izquierda, que podría simbolizar la ley. Muestra el cabello suelto, pero aparece coronada de laurel.

Judit aparece vestida con una túnica corta de color rojo, coraza azul con ribetes y adornos en dorado, falda azul, amplia capa anaranjada y calzas amarillas. Lleva el cabello recogido en un moño, del que sale una franja de tela verdosa que cae sobre los hombros. La única joya que luce es un pendiente blanco en forma de lágrima. Con la mano derecha empuña una espada, que mantiene alzada, mientras que con la izquierda sujeta por los cabellos la cabeza de Holofernes, demasiado pequeña en comparación con la de la heroína.

Abigail, ataviada con un vestido azul y rojo con mangas de farol, y una franja de tela verdosa que adorna su cabello recogido, se presenta de perfil, arrodillada ante el rey David. Éste, coronado y vestido con coraza y manto, pone su mano derecha sobre el hombro de Abigaíl y se inclina hacia ella en señal de misericordia. Junto a ella se observan una pequeña jarra dorada y tres grandes panes, que simbolizan las ofrendas que se detallan en el pasaje bíblico. Es notable el aprovechamiento de una moldura pintada para diferenciar las posiciones de ambos personajes, estando David más elevado por su status regio.

María de Aarón aparece luciendo una amplia túnica roja y un manto blanco, con el cabello adornado con una diadema. Se encuentra sentada, aprovechando una moldura, tocando un tambor de color verde mientras eleva sus cánticos al Señor,

como se presume por la filacteria que surge de sus labios con la inscripción *"cantemus Domino gloriose enim magnificatus est"*[31].

Ester se nos presenta en pie y con las manos extendidas, coronada y luciendo una túnica roja de amplias mangas y una especie de coraza verde rematada en un faldellín dorado. La corona dorada que lleva la identifica como reina, y por tanto como esposa de Asuero. A sus pies, podemos ver una figura muy singular: un niño o un enano negro, ataviado con un gorro y una tela verdosa que cubre su desnudez, que sostiene con ambas manos una filacteria con una inscripción latina extraída de la Vulgata: *"Non [enim] pro te sed pro omnibus hæ (sic) lex constituta"*[32]. Dado que no aparece nada parecido en la Biblia, la presencia del negro es un misterio.

Raquel aparece vistiendo una blusa que aparenta ser de lana o de pelo animal, una falda azul y un faldellín rojo, y lleva la cabeza protegida con un pañuelo rosado, que a su vez cubre un sombrero de ala ancha. Acreditando su oficio de pastora, abraza un cayado con la mano izquierda, y a sus pies hay dos corderos, demasiado pequeños en comparación con Raquel.

Rut se nos presenta sentada sobre una moldura, vestida con una túnica roja, un manto verde, una especie de manguitos grises y un pañuelo blanco que le cubre el cabello por completo. Con su brazo izquierdo sostiene un enorme haz de espigas, su atributo por excelencia, mientras que con la mano derecha señala hacia arriba.

Jael, identificada erróneamente como Jezael en la cartela inferior, aparece ataviada con un vestido verde y rojo y con el cabello recogido. Se nos presenta arrodillada e inclinada sobre Sísara –cuyo atuendo es muy similar, aunque parte de él se ha perdido por el deterioro del techo– dispuesta a acabar con su vida. Su representación es la común, ya que en la mano izquierda coloca un clavo en la sien de su víctima, mientras alza la diestra empuñando un martillo. Sin embargo, la tipología de este atributo constituye, junto con el ancla de la alegoría de la Esperanza, una de las particularidades de raigambre popular del camarín, puesto que en vez de un mazo, como dicta el libro de los Jueces[33], el pintor representó un

---

[31] *"Cantemos al Señor, porque gloriosamente ha sido engrandecido"*. Éxodo 15, 1.
[32] *"Esta ley a todos comprende, menos a ti"*. Ester 15, 13.
[33] *"Pero Jael mujer de Heber tomó una estaca de la tienda, y poniendo un mazo en su mano, se le acercó calladamente y le metió la estaca por las sienes, y la enclavó en la tierra, pues él estaba cargado de sueño y cansado; y así murió"*. Jueces 4, 21.

martillo de orejas como el usado por carpinteros y zapateros para el desempeño de su trabajo.

El resto de la decoración pictórica del camarín de Nuestra Señora de la Cabeza de Torrenueva se completa con motivos geométricos y vegetales, guirnaldas, rosetones, cenefas, etc., exceptuando la ornamentación de una pequeña estancia cuadrangular a la que da acceso el muro oeste, que consiste en cuatro lienzos fingidos en los que aparecen sencillos paisajes, que recuerdan a los pintados en el arranque de la escalera. Si bien no es seguro, estos paisajes, que ocupan el techo y dos de los muros, podrían interpretarse como una alegoría mariana más, posiblemente como el *hortus conclusus* del que habla el Cantar de los Cantares[34] o como la representación del cedro y el ciprés de las letanías.

INTERPRETACIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL CAMARÍN

El programa iconográfico del camarín de la ermita-santuario de Nuestra Señora de la Cabeza de Torrenueva está dedicado a María y consta de tres ciclos bien diferenciados: episodios de la vida de la Virgen, Virtudes teologales y símbolos de las letanías y escenas del Antiguo Testamento. Como se explica a continuación, las representaciones que forman los dos últimos ciclos tienen como objetivo servir de prefiguración al primero.

En la escalera, las escenas del Pecado Original[35] y el Arca de Noé[36] remiten a dos momentos del Antiguo Testamento en los que el pecado y la maldad son los elementos principales: en el primero, por comer Adán y Eva del Árbol del Bien y del Mal, y en el segundo, por ser la causa del castigo divino en forma de diluvio. Ambas pinturas se oponen a la figura de la Virgen María, *"sin pecado concebida".*

Las personificaciones de las tres Virtudes teologales –Fe, Esperanza y Caridad– encarnan tres de los valores que debe tener cada cristiano, y por supuesto, son cualidades que se presuponen en la Virgen María, protagonista indiscutible del camarín y advocación de la ermita. Igualmente ocurre con la Luna, el Sol y la Estrella

[34] *"Hortus conclusus, soror mea sponsa, hortus conclusus, fons signatus".* Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa, jardín cerrado, fuente escondida. Cantar de los Cantares 4, 12.
[35] Génesis 3, 1-13.
[36] Génesis 6, 12-22.

del óvalo restante, y con los símbolos que portan los ángeles: la palma, la rosa, el lirio, la azucena y el espejo, que aparecen en diversos textos bíblicos[37].

Las ocho "mujeres fuertes" –Judit, Jael, Ester, Abigaíl, Débora, María de Aarón, Raquel y Rut– forman parte de este programa de corredención y de exaltación mariana, y prefiguran diferentes episodios del Nuevo Testamento, relacionados con la Virgen. Igual que María, Judit y Jael simbolizan el triunfo del Bien sobre el Mal, Ester y Abigaíl ejercen como intercesoras de sus pueblos, Débora es "madre de Israel", María de Aarón eleva su canto a Dios, Raquel simboliza la milagrosa concepción de la Virgen y Rut es símbolo de piedad y encarna la genealogía de Cristo.

FUENTES ICONOGRÁFICAS DE LAS PINTURAS DEL CAMARÍN

Debido al carácter sintético y simplista de las pinturas del camarín del santuario de Nuestra Señora de la Cabeza de Torrenueva, las fuentes iconográficas pueden resultar un tanto confusas, sobre todo en el caso de las "mujeres fuertes", ya que el autor las representó sin demasiados adornos ni detalles. Sin embargo, gran parte del programa está inspirado en la decoración del camarín del santuario de Nuestra Señora de Las Virtudes de la cercana localidad de Santa Cruz de Mudela. En este camarín, construido en 1696 y pintado por Antonio Palomino en 1699 a costa del Alguacil Mayor del Santo Oficio don Bartolomé Nieto y Lamo y su esposa, doña Gerónima Laguna Rodero[38], presenta un nivel iconográfico más complejo, sobre todo formalmente, pero sentó las bases de la posterior realización del camarín de la ermita torreveña.

De la escalera tan solo se tomó la escena de Adán y Eva siendo tentados por la serpiente en el jardín del Edén, situada en ambos casos en el muro derecho. Es representada en ambos casos de forma similar, aunque está más simplificada en

---

[37] Estos símbolos marianos se basan en las Letanías Lauretanas, aprobadas por el papa Sixto V mediante la bula *Reddituri* el 11 de julio de 1587. Las fuentes en que se inspiraron fueron, fundamentalmente, pasajes del Eclesiastés, el Cantar de los Cantares, los Salmos y el Libro de la Sabiduría.

[38] De acuerdo con documentos de la época, conservados en el Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real, Gerónima Laguna Rodero es el nombre correcto de la que fuera la legítima esposa de don Bartolomé Nieto y Lamo, lo cual contradice la inscripción de la escalera del camarín, que cambia el primer apellido por *"del Amo"*, provocando una errata que ha sido reproducida en cuantas publicaciones sobre Las Virtudes se han realizado hasta la fecha.

Torrenueva, donde desaparecen los animales y el paradisíaco paisaje, centrando la atención en lo esencial.

Los cuatro medallones de tono azulado que representan a las Virtudes teologales y al Sol y la Luna son igualmente tomados de Las Virtudes, donde ocupan idénticos lugares, compartiendo parcialmente la iconografía. Algo similar ocurre con los ángeles portadores de símbolos marianos, las escenas de la vida de María[39] y las arquitecturas fingidas (columnas, bóvedas, jarrones, cenefas, rosetones, guirnaldas…), que fueron copiadas con bastante fidelidad, aunque con menos sensación de trampantojo (Fig. 7).

No obstante, más allá de la clara inspiración en el camarín del santuario de Las Virtudes, que como se ha visto es más que notable, la ermita de la Virgen de la Cabeza de Torrenueva presenta en su camarín unas figuras singulares: ocho mujeres del Antiguo Testamento, consideradas en conjunto como "mujeres fuertes"[40]: Débora, Judit, Abigaíl, María de Aarón, Ester, Raquel, Rut y Jael. La elección no es casual, pues son las mismas que Palomino ejecutó en la parte inferior de la bóveda del presbiterio de la iglesia de los Santos Juanes o San Juan del Mercado de Valencia. De ello se deduce que el autor de las pinturas murales de Torrenueva conocía *El museo pictórico y escala óptica*, la más célebre obra del pintor y tratadista cordobés, aunque no siguiera sus descripciones en la realización de sus figuras. Pese a su abocetamiento formal, en algunas de ellas pueden encontrarse ciertas semejanzas con fuentes grabadas.

La representación de Jael pudo inspirarse en un dibujo realizado por Maarten van Heemskerck, posteriormente reproducido en un grabado por Philips Galle, hacia 1569 (Fig. 8). En este vemos a Sísara tendido en el suelo, ajeno a la acción que va a cometer Jael, arrodillada junto a él, con un mazo en alto, dispuesta a hundirle el clavo en la sien. La comparación de las posturas de los personajes en ambas representaciones denota una más que posible inspiración en este grabado, sobre todo en el caso de Sísara. El toque de originalidad, como ya se comentó anteriormente, lo marca el martillo de orejas.

---

[39] Es posible que las escenas de la vida de la Virgen del camarín de las Virtudes estuvieran en origen pintadas al fresco sobre el muro. Sin embargo, al tratarse de óleos sobre lienzo del siglo XX, realizados por el pintor Rafael de Infantes, no se ha considerado oportuna la comparativa con el camarín torreveño.

[40] En el santuario de Las Virtudes aparecen Judit, Abigaíl y Ester protagonizando tres pinturas murales del presbiterio, pero no pueden ponerse en directa relación por su nulo parecido.

En el caso de Ester, se pudo tomar como referencia un grabado realizado por Gilles Rousselet y Abraham Bosse en 1647, basado a su vez en una obra de Claude Vignon. Sin embargo, esta estampa no representa a Ester, sino a Monime, la mujer del rey Mitrídates VI (Fig. 9). Si bien las vestiduras no concuerdan demasiado, ambas figuras aparecen coronadas como reinas y en una actitud similar, con los brazos extendidos. Otra opción es la inspiración en la alegoría de la *Benignidad* de Ripa[41], que aparecería aquí simplificada. Además, la similitud entre ambas figuras insta a pensar que es el mismo modelo que se utilizó para representar a Ester en el camarín de la ermita de Nuestra Señora de La Zarza (Badajoz).

No obstante, si un detalle llama la atención en la representación de Ester no es otro que el personaje de raza negra que figura a sus pies sosteniendo una filacteria con un verso del libro de Ester, pues más allá de la inscripción la Biblia no se hace eco de nada similar. Hay que buscar la inspiración en las palabras con que Palomino describió la figura de Ester en la bóveda de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia:

> *"Está con la demostración del desmayo, que le sobrevino en este acto, temiendo la severidad de su marido; cuando mereció oír de su boca aquel privilegio: "Non pro te, sed pro omnibus haec lex constituta est" cuyo texto manifiesta un negrillo en una banda blanca, sosteniéndola sus damas, que en el semblante manifiestan el sentimiento de ver en su dueño tan lastimoso deliquio"*[42].

Aunque el autor de las pinturas de Torrenueva no representa a Ester en el momento del desmayo, sino en solitario y sin Asuero, sí que toma al pie de la letra la representación del anecdótico negrito.

En la representación de Judit se han visto similitudes con una alegoría de Giuseppe Cesari que ilustraba la *Iconologia* de Ripa. Se trata de la *Razón*[43], personificada en forma de mujer joven, vestida con coraza, falda larga y faldellín, que sostiene alzada una espada en la mano derecha, mientras sujeta con una correa a un león (Fig. 10), que en la pintura de Torrenueva fue sustituida por la cabeza de Holofernes. No obstante, esta figura pudo estar inspirada en parte por la alegoría de

[41] RIPA, C., *Iconología*. Venecia, Cristoforo Tomasini, 1645, p. 69.
[42] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica.* Tomo II, Madrid, Imprenta de Sancha, 1797, p. 283.
[43] RIPA, C., *Iconología…*, op. cit., p. 517.

la *Justicia* del camarín de Las Virtudes, con la cual pueden encontrarse ciertas analogías posturales.

Las cinco mujeres restantes –Rut, Abigaíl, Raquel, María de Aarón y Débora– presentan una iconografía para la cual no se han encontrado referentes concluyentes. En estos casos las representaciones son igualmente individuales y son las tradicionales, por lo que es arriesgado decantarse por una u otra fuente con certeza.

CONCLUSIÓN

Pese al aspecto *amateur* de sus pinturas murales, como se ha podido observar, el camarín de esta ermita de Torrenueva constituye un completo programa iconográfico de exaltación mariana que gira en torno a la Virgen de la Cabeza, patrona de la villa, que se complementa con la iconografía del presbiterio, que no es menos interesante.

La ermita de la Virgen de la Cabeza de Torrenueva es un centro de devoción popular que, además de concentrar el fervor religioso de su pueblo, testimonia en la decoración de su camarín la influencia artística ejercida por el cercano santuario de Nuestra Señora de Las Virtudes, así como por los modelos iconográficos ideados y ejecutados por un pintor de la talla de Antonio Palomino. Su singularidad viene dada por la inclusión de algunos detalles populares en las representaciones.

Lamentablemente, las huellas del tiempo han hecho mella en la ermita. El paso de los años, su apertura al público durante décadas y la aparición de humedades y grietas en su techo han deteriorado el conjunto pictórico del camarín. Esperemos que pronto pueda acometerse la necesaria restauración de sus pinturas murales, para que vuelva a lucir como lo que ha de ser: un espacio celestial en la tierra.



Fig. 1. Vista exterior de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, Torrenueva (Ciudad Real). Foto: Javier Calamardo Murat [JCM].



Fig. 2. Camarín de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, Torrenueva (Ciudad Real). Foto: [JCM].



Fig. 3. *Débora y Judit,* Fernando Muñoz de Merlo, hacia 1766. Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, Torrenueva (Ciudad Real). Foto: [JCM].



Fig. 4. *Abigaíl y María de Aarón*, Fernando Muñoz de Merlo, hacia 1766. Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, Torrenueva (Ciudad Real). Foto: [JCM].



Fig. 5. *Ester y Raquel*, Fernando Muñoz de Merlo, hacia 1766. Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, Torrenueva (Ciudad Real). Foto: [JCM].



Fig. 6. *Rut y Jael*, Fernando Muñoz de Merlo, hacia 1766. Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, Torrenueva (Ciudad Real). Foto: [JCM].

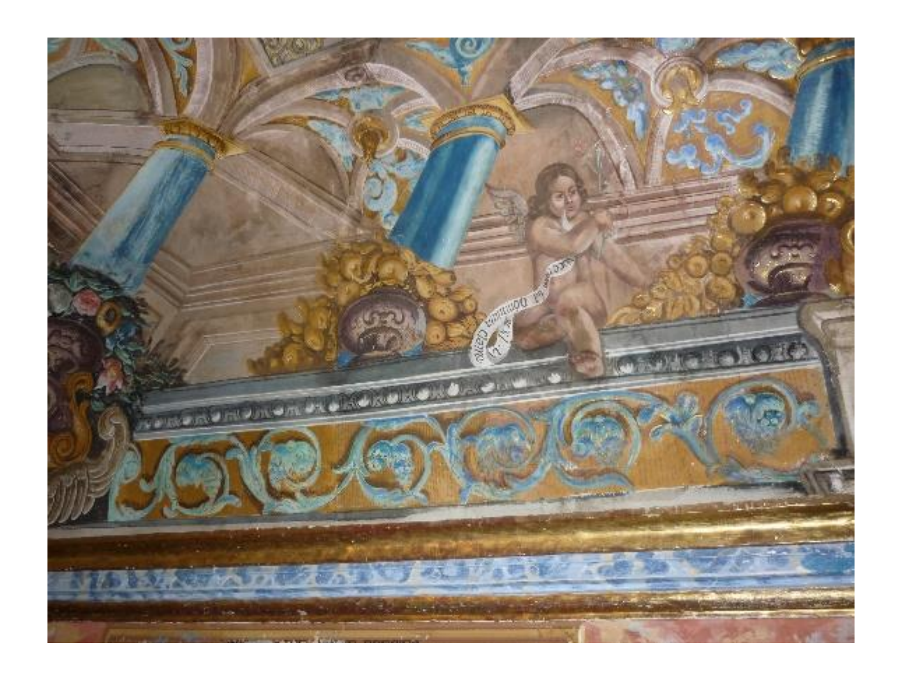


Fig. 7. *Pinturas murales del camarín de la ermita de Nuestra Señora de Las Virtudes*, Antonio Palomino, 1699. Ermita de Nuestra Señora de Las Virtudes, Santa Cruz de Mudela (Ciudad Real). Foto: [JCM].



Fig. 8. *Jael y Sísara*, Philips Galle / Maarten van Heemskerck, hacia 1569. British Museum, Londres. Foto: http://www.harvardartmuseums.org/.





Fig. 9. *Monime*, Gilles Rousselet y Abraham Bosse / Claude Vignon, 1647. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Foto: https://archive.org/.

Fig. 10. *Alegoría de la Razón*, Giuseppe Cesari, 1613. Foto: RIPA, Cesare, *Iconología.* Venecia, Cristoforo Tomasini, 1645, p. 517.

MIRADAS DEL SIGLO XVII: REFLEJOS DE UNA REALIDAD IDEALIZADA

Leticia Galdeano Olmedo
Universidad de Granada

RESUMEN: Durante los tiempos del Barroco el género del retrato estuvo sujeto a constantes cambios respecto a sus representaciones, motivados por el pensamiento de la época, así como por los diversos intereses surgidos en materia artística a lo largo del siglo XVII. Así pues, dentro de esta evolución pictórica, resulta de gran interés el hecho de que los personajes de las obras de carácter religioso, principalmente, presenten una imagen en apariencia real, si bien, escondiendo en su interior un espíritu que pertenece a una idea equívoca, así como contraria a lo que el espectador observa a simple vista. Una identidad que iría aflorando en las obras gracias al surgimiento de la pintura de género, en la que sus protagonistas y su verdadera identidad son llevados a escena por los más ilustres artistas del momento.
PALABRAS CLAVE: Barroco, Personajes, Retrato, Identidad, Pintura de género, Artistas.

ABSTRACT: During the times of Baroque, portraiture was subject to constant changes regarding to their representations, motivated by the thought of the time, as well as the various interests in artistic matters arising during the seventeenth century. So, within this pictorial evolution, it is of great interest the fact that the characters of religious works mainly presented an image in real appearance, though, it is hiding inside a spirit that belongs to a mistaken notion, contrary to what the viewer looks at first glance. An identity that would outcrop in the works thanks to the emergence of portrait´s genre, in which the main characters and their true identity are brought onstage by the most renowned artists.
KEY WORDS: Baroque, Characters, Portrait, Identity, Portrait´s genre, Artists.

El siglo XVII constituye un momento decisivo y de gran importancia para la Historia del Arte, tras los primeros logros iniciados en el Renacimiento. Parámetros como el orden, la simetría o la proporción, seguidos durante la etapa renacentista, conformarán durante esta centuria los cimientos sobre los que se

definirán los nuevos recursos técnicos que vendrán a romper con todo el clasicismo anterior. Todo ello permitirá dar paso a unas manifestaciones artísticas que, apoyadas en las prerrogativas de la Iglesia Católica, darían lugar a la trasformación y, por ende, al nacimiento de un nuevo estilo basado principalmente en la ruptura de las formas. Por consiguiente, hablamos de un siglo que va a estar marcado por una ruptura en todos los aspectos, siendo en el ámbito religioso en donde se dejaron sentir con más intensidad estos cambios, dada la reinstauración de los principios de la fe cristiana a cargo de la Contrarreforma.

Junto a su función estética y contemplativa, una obra de arte constituye además un testimonio y un claro reflejo de un momento determinado de la historia. Como hemos comentado, el siglo XVII estuvo marcado por los principios impulsados por Trento, cuyo fin fue el adoctrinamiento de los fieles a través del arte, valiéndose para ello de todo tipo de manifestaciones artísticas. En donde más se dejaron sentir estos ideales fue en la escultura y en la pintura. De este modo, las doctrinas de la fe cristiana alcanzarían una mayor dimensión, permitiendo la puesta en orden de unos principios que estaban perdiendo terreno con motivo del avance del Protestantismo.

La versatilidad de las artes pláticas permitía llevar a cabo el fin que la Iglesia pretendía: despertar la devoción en los fieles. De ahí que la pintura se convirtiese en un medio indispensable, capaz de aflorar dicha emoción en la población a través de su contemplación. Además, tenemos que tener en cuenta los grandes avances artísticos experimentados por la pintura durante esta etapa, como fueron los recursos lumínicos, así como la preocupación por la fidedigna representación de la realidad.

La temática de índole pagana de la centuria anterior sería sustituida durante el Seiscientos por el asunto religioso. A este respecto, toda aquella manifestación artística que no estuviera regida bajo los principios del decoro sería condenada, pues si algo se quería evitar en este momento eran aquellas escenas que propiciasen el escándalo.

Dentro de la pintura el retrato constituyó el género en el que mejor se podían emplear estos nuevos recursos artísticos. A través del mismo se pretendía alcanzar una fiel representación de la realidad, dejando en un segundo plano la representación idealizada de los retratos del Renacimiento. Así pues, en el XVII se

persigue envolver al personaje retratado en un ambiente en donde el realismo de sus facciones responda al empleo de nuevos recursos, que permitan subrayar tanto sus rasgos físicos como psicológicos. Si hay una particularidad característica del género del retrato es la de ser un autentica crónica informativa de la época a la que pertenece. A través del mismo podemos conocer el gusto estético, quiénes fueron los personajes relevantes, o cómo era la sociedad de aquel momento.

Durante la primera etapa del siglo XVII, el género del retrato estuvo vinculado principalmente al mundo cortesano. Los miembros de la monarquía fueron retratados por los artistas más ilustres de la época. Sin embargo, dentro de la temática religiosa de esta centuria podemos hablar también de la presencia del retrato propiamente dicho. Con ello nos referimos al hecho de que fueron frecuentes las representaciones hagiográficas y de personajes bíblicos, cuyo tratamiento pictórico respondió a dicho interés por acercarse a la fiel representación del natural. Así pues, nos encontramos con numerosas pinturas en las que los personajes religiosos parecen verdaderos retratos, gracias al empleo de recursos que enfatizan el acercamiento a lo real. A este respecto, cabe recordar la siguiente afirmación de Emilio Orozco Díaz "la pintura seiscentista parte de esa exaltación del individuo, de la persona como única realidad de verdad para el cristiano…, siendo este realismo individualizado el que define propiamente lo más profundo de nuestro arte"[1]. Pues, "frente a todo ideal arquetípico, frente a toda idea de perfección, el arte español del XVII, encuentra su grandeza en esa exaltación del individuo y de la persona"[2].

Asimismo, para obtener un mayor resultado en este aspecto, pintores como Ribera o el propio Velázquez se valieron de hombres y mujeres reales, que posaban para sus obras con el fin de obtener una más conseguida representación de los personajes que animaban las mismas. En la mayoría de los casos se trataron de personas pertenecientes a los grupos sociales más desfavorecidos, quedando sus rostros envueltos en una identidad totalmente diferente, escondiendo su verdadero yo bajo una túnica o bajo una serie de atributos, que permitían identificarlos con personajes que distaban bastante de quiénes eran en realidad.

---

[1] OROZCO DÍAZ, E. *Temas del barroco de poesía y pintura. Granada*, Universidad, 1989, p. 44.
[2] *Ibídem*, p. 51.

Sin embargo, estos grandes pintores no se limitaron únicamente a las representaciones comentadas anteriormente, sino que cada vez mostraron un mayor interés por reflejar en sus obras la realidad que los rodeaba. Nos referimos a aquellos sucesos resultantes de los diversos acontecimientos religiosos, políticos, económicos y culturales del siglo XVII. Un ejemplo de ello sería la crisis social y económica que sufrió España durante esta centuria, período marcado por los grandes contrastes sociales: por un lado, la nobleza y el clero, representando al estamento privilegiado, y por otro, los más desfavorecidos, marcados por la pobreza y por la imposibilidad de prosperar.

Siempre se ha calificado al arte barroco en general, como un arte oscuro y peyorativo. Esta afirmación se debe a que durante esta etapa las artes plásticas y, en concreto, la pintura se alejó de la idealización. Centrándose en la representación de la vida misma, dio un paso hacia un nuevo gusto donde la plasmación de "lo feo", dejando en un segundo plano la anterior preocupación por representar la belleza.

Como resultado del interés que los artistas mostraron por representar la realidad que los rodeaba, surgiría ya en la segunda mitad del siglo XVII la denominada pintura de género o pintura costumbrista*.* En este tipo de representaciones, los pintores tomaban como modelo a tipos de la vida cotidiana y los convertían en los protagonistas principales de sus obras, rompiendo así con la tendencia a la idealización cultivada con anterioridad en la pintura.

Con este nuevo género pictórico estos modelos, escondidos bajo una identidad que enmascaraba su realidad, pasaron a convertirse en los protagonistas principales de las composiciones pictóricas. Tipos como mendigos, enanos, bufones o enfermos centraron la atención de grandes artistas, quienes los llevaron a representaciones dotadas de dignidad, pese a la dura realidad tales personajes.

Nuestra pretensión con este trabajo es analizar cómo los grandes artistas nacionales e internacionales, dentro del género del retrato se sirvieron de personajes reales para la elaboración de sus obras. Un fin que estaba enfocado en un primer momento a la fiel reproducción de lo natural, pasando posteriormente a la voluntad de plasmar la realidad circundante, siendo los temas de la sociedad de la época los que generarían un mayor interés para sus obras. En definitiva, lo que nos interesa es plasmar la evolución en este aspecto, así como identificar y conocer también algunos de los personajes que animan las composiciones

pictóricas, ya sea como modelos suplantando otra identidad, o bien como protagonistas de tales obras.

Para ello, identificaremos algunos retratos del siglo XVII para los que se tomaron como modelo personajes de la sociedad del momento, cuya identidad quedaría impuesta por el capricho del artista. Por otra parte, también nos centraremos en algunos ejemplos del cambio producido en este aspecto con el nacimiento de la pintura de género, en torno a la segunda mitad de siglo. Se trata, pues, de un momento en el que se pretenden dejar a un lado los tapujos y tabúes, y llevar al extremo la representación de lo real.

Para el desarrollo de nuestro estudio dividiremos el tema en dos partes, analizando obras de pintores españoles, así como de otros artistas europeos, con el fin de otorgar a nuestro enfoque de una mayor universalidad. Asimismo, los ejemplos seleccionados serán representativos de ambos momentos comentados, como reflejo del cambio producido en la pintura durante esta centuria.

En primer lugar, comenzaremos por uno de los artistas que más se ha servido de personas reales con objeto de conseguir una precisa representación de la realidad. Por ello, realizaremos una breve revisión de algunas de sus obras, constituyendo así el primer ejemplo de aquellas "miradas" que posaron para los artistas del momento y que quedaron supeditadas a las caprichosas temáticas y voluntades impuestas por la época.

José de Ribera, conocido como *El Españoleto*, fue uno de los pintores que más se valió de tales recursos, siendo hoy día una característica que distingue su producción artística. En su obra pictórica podemos observar cómo se "fijan tipos populares deformes, gente del pópolo italiano…De este pueblo, es de dónde saca Ribera los modelos para sus santos rudos y vigorosos; santos cuya expresión, a menudo fría, quieta, apenas nos habla de santidad, de espiritualidad, de misticismo"[3].

"Algunas veces, en el reparto, tocan a estos marineros de la duce Nápoles, no papeles del santoral cristiano, sino disfraces atormentados de la mitología griega…cuando no se visten de viejos y famosos filósofos"[4]. Según estas últimas palabras de Bernardino Pantorba, es a la serie *Filósofos de la Antigüedad* a la que

[3] PANTORBA DE, B. *José de Ribera. Ensayo biográfico y crítico*. Barcelona, Joaquín Gil, 1946, p.26.
[4] *Ibídem*, p. 26.

se refiere en el texto, siendo el retrato del *Demócrito* (Fig.1), uno de los más sobresalientes de la misma.

Fechado en el segundo tercio del XVII, se trata de una obra perteneciente a los inicios del pintor. En un primer momento, este retrato fue identificado con el matemático *Arquímedes*, al presentarlo sosteniendo un compás en una mano. Sin embargo, actualmente se le reconoce como *Demócrito* "el filósofo que ríe", nombre que se le otorgaría a la obra entorno a mediados del siglo XX, debido a su alegre semblante.

Al parecer, para la realización de la obra se inspiró en un mendigo de Nápoles, tratándose de una representación del natural que el propio Ribera llevaría al extremo, gracias al excelente empleo de contrastes lumínicos, así como a la capacidad para ir más allá de lo que prevalece a simple vista. Otro detalle que confirma el hecho de que su modelo fue personaje indigente los constituyes los haraposos ropajes que viste, más acordes de un mendigo que de un personaje de la antigüedad, como nos pretende hacer ver el artista.

Siguiendo con el mismo artista, otro ejemplo lo conforma la serie del *Apostolado del Museo del Prado,* un total de once obras de las que destacan principalmente, por su factura técnica, las pinturas de *San Bartolomé* (Fig. 2), *San Pedro* y *San Pablo*. De fechas casi coetáneas a la obra anterior, en ellas podemos apreciar la misma técnica empleada durante esta primera etapa, la cual va a estar marcada por representaciones que toman la inspiración directa del natural.

En definitiva, Ribera nos presenta en estas obras todo un compendio de "ancianos de grosera estampa, flacos y nervudos, greñudos o calvos, de pobladas barbas, toscas manos y curtida piel en los que no es difícil adivinar la profesión marinera; toman crucifijos, calaveras, libros, piedras, cuchillos, plumas, pergaminos… y representan, ante el pintor que los retrata, papeles de santos en penitencia o en oración"[5].

Los ejemplos comentados son representativos de cómo figuras anónimas de las clases sociales más bajas posan para el artista, quedando enmascarados por otra realidad más dignificada. Otra buena muestra de lo que venimos comentando, en este caso fuera de España, lo constituye la producción del gran inspirador de

[5] *Ibíd.,* p. 26.

Ribera: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Por consiguiente, podemos decir que "esta voluntad de tomar modelos populares para ser representados por sí mismos o para encarnar personajes sagrados, también estuvo presente en la obra del gran precursor de la pintura barroca". Pues "los modelos que eligió, fueron personajes extraídos de las capas más pobres de la sociedad urbana como pordioseros o desheredados o gente en definitiva, que parece excluida del ciclo directo de la vida productiva y social"[6].

Estas obras se enmarcan entre los años 1599 y 1606, etapa en la que la presencia iconográfica de los tipos populares se vuelve más repetida en su pintura. Obras que evidencian lo comentado son, por ejemplo, *La cena de Emaús* de la National Gallery de Londres (Fig.3); o la conocida como *La muerte de la Virgen* del Museo del Louvre, de París (Fig. 4).

La Cena de Emaús es una de las obras más reconocidas del artista. En esta pintura logra plasmar la realidad sin apenas modificar la apariencia física de los modelos. De este modo, los personajes son representados con las facciones marcadas y gastadas, a pesar de ser una escena de carácter religioso. Llama la atención el hecho de mostrarlos tal como son e incluso, la forma en la que representa sus ropajes, raídos y sucios, dada la penuria en la que están inmersos los mismos.[7]

La segunda, en cambio, fue una obra que trajo polémica en su época, en lo que respecta a la representación del tema en sí. La Virgen no muere como Caravaggio nos presenta en su obra, sino que cae en un profundo sueño, de ahí que la representación de esta escena en el arte responda a la denominación de la *Dormición de la Virgen*. Caravaggio nos muestra la escena marcada por el foco de luz resaltando la figura de la Virgen sobre el lecho, rodeada de los Apóstoles y otros personajes, como María Magdalena, que asisten a su velatorio. Para la representación de la figura de la Virgen ya sin vida, el artista se inspiró en una modelo real, siendo al parecer una prostituta ahogada en el río Tíber.

A este respecto, se advierte cómo la Virgen muestra el vientre hinchado, detalle que parece responder, efectivamente, a la figura de esta malograda mujer. Lo transcendente de esta obra para nuestro análisis, es que además de que tomara

[6] CARMONA, E. *Caravaggio*. Madrid, Arlanza Ediciones, 2005, p. 108.
[7] *Ibídem*, p. 109.

la inspiración de una persona moribunda, tomara el modelo de una mujer de mala vida para la representación de una imagen de devoción, hechos que en la época que analizamos, no fueron bien considerados.

Por consiguiente, vemos una vez más con estos ejemplos, cómo los artistas envuelven a los personajes en representaciones en las que estos pierden ese carácter peyorativo, a favor de una nueva identidad que los ensalza y los diviniza.

Ejemplos de esta divinización comentada lo conforman también *las Santas* de Francisco de Zurbarán. En esta serie, lo que pretende representar el artista son una serie de mujeres que debido a su devoción, murieron martirizadas en la defensa de la fe cristiana. Se tratan pues, de una serie de retratos en los que el artista hace un estudio minucioso y actualizado de cada una de las féminas, siendo distinguidas mediante los atributos de su martirio.

Esta serie pictórica es considerada atípica, ya que las protagonistas presentan una belleza tal, que parece no corresponderse con una representación de carácter religioso. De ahí que dichos retratos fuesen criticados en su momento, debido a la no adecuación a los parámetros que la Iglesia dictaba en la época. De este modo, más que imágenes de santas parecen responder a retratos de damas de la época, ataviadas con bellas indumentarias.

Uno de los ejemplos más evidentes lo encontramos en la representación de Santa Casilda (Fig.5). En la figura llama poderosamente la atención los brocados de sus ropajes. Al vestir a la santa a la usanza del siglo XVII, Zurbarán pretendió aproximarla a los fieles de la época, intención que no fue totalmente entendida en su momento.

Por tanto, esto parece señalar que nos encontramos ante otro caso de personas anónimas que, a diferencia de los casos anteriores citados, no pertenecen a las clases más desfavorecidas de la sociedad. Muy al contrario, ya que para la representación de las Santas, Zurbarán se valió de jóvenes pertenecientes a las familias de la élite social sevillana, que querían verse reflejadas como un personaje divino. Así cabría justificar el parecido de algunas féminas de la serie: *Santa Catalina* y *Santa Eulalia* "quienes parece ser que fueron hermanas, lo que explicaría que se las pintara al mismo tiempo y formando pareja"[8].

---

[8] AA.VV. *Zurbarán*. Madrid, Ministerio de Cultura, Banco Bilbao Vizcaya, 1988, p. 423.

En relación a lo anterior, podemos decir que los grandes maestros se valieron de la sociedad de su tiempo, fuere del escalafón social que fuere; existiendo eso sí, una cierta predilección por modelos, cuyo aspecto reflejase las marcas de una vida castigada por la pobreza o por la enfermedad.

Por consiguiente, estos retratos cuyos personajes son representados como si de un personaje místico se tratase, son conocidos dentro del género pictórico como *retratos a los divino*. Tales representaciones constituyeron un fiel reflejo de la sociedad estamental española de ese momento, siendo esta jerarquización igualmente aplicable al ámbito celestial. Se trata, pues, de una tipología que está patente sobre todo en la obra de Zurbarán, viniendo a ser como "un connato de elevación de lo profano a lo religioso, así como una sublevación de la belleza en santidad"[9].

Esta colección es considerada como una de las más bellas de la producción de Zurbarán y una de las más representativas en cuanto a esta tipología de retrato comentado. En la actualidad se encuentran conservadas, en su mayoría, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, siendo algunas también propiedad del Museo del Prado e incluso del Thyssen, perteneciendo a este último la conocida *Santa Marina*.

Dentro de la evolución temática que analizamos, vamos a ver cómo los artistas del Seiscientos van a pasar de retratos, donde sus modelos quedan enmascarados bajo una identidad inventada, a convertirlos en los verdaderos protagonistas de sus obras, siendo los personajes más apartados de la sociedad los que más llamarían su atención.

Anteriormente, veíamos cómo Ribera se sirvió de mendigos para la realización de sus series pictóricas, como es el caso del comentado ejemplo de *Los Filósofos*. Más adelante, gracias a algunos artistas como Murillo, veremos cómo se da un giro en este aspecto y el tema de la mendicidad es llevado a escena, formando parte de las producciones más señeras de los grandes artistas de la centuria.

Como hemos comentado, dentro de este tema, citaremos el caso de las representaciones infantiles murillescas, perteneciente a su producción de pintura de tema profano, que tanto interés despertó en su obra. Fechada en la primera producción del artista sevillano, la obra de *Joven mendigo* (Fig. 6), así como la de

[9] OROZCO DÍAZ, E. *Temas del barroco de poesía y pintura...,* op. cit., p. 27.

Niños comiendo uvas y melón, constituyen uno de los grandes referentes, que bajo nuestro punto de vista, ejemplifica la evolución que estamos analizando. El tema de la mendicidad se vuelve protagonista de una obra de arte y lo hace mediante la dulzura de un niño sentado en el suelo junto a una cesta de frutas, cuya acción de estar espulgándose denota la pobreza en la que vive.

En ambas obras, Murillo insiste en la plasmación de las tendencias pictóricas de su tiempo, así como también en el tema de la representación del abandono "siendo así, una contemplación de la infancia abandonada, la cual seguramente no faltaba en la Sevilla de su tiempo"[10].

Otro caso referente a lo que podríamos llamar como "gentes del mal vivir", dentro del ámbito internacional, es el conocido como el de *La gitana*, del Frans Hals (Fig.7). Perteneciente al barroco holandés, en la obra de Frans Hals la temática picaresca va a estar muy presente. Fechada esta pintura en torno a la segunda mitad del siglo XVII, responde a una tipología de retrato que gozó de gran aceptación por la burguesía holandesa del momento, siendo Frans Hals uno de los pioneros de este género.

En esta joven gitana puede apreciarse la destreza del artista en lo que se refiere a la captación psicológica del personaje. No obstante, su representación como una joven alegre y con un cierto toque picaresco, tal y como se aprecia en su postura, ha llevado a relacionarla con las acciones más banales. El interés que despierta esta obra para nuestro estudio, reside en el hecho de llevar a escena la representación de una etnia racial, como es la etnia gitana, unido además, al mensaje subliminar que el artista nos pretende desvelar sobre la personalidad de la modelo.

Dándose un paso más en ese acercamiento por mostrar la realidad, dentro de dicho grupo de marginados sociales ya comentado, como es el caso de mendigos o etnias raciales, encontraremos retratos en los que el tema de la enfermedad o de la malformación física está presente como protagonista central de una obra de arte. Esto constituye el interés del arte del siglo XVII, un estilo que comenzaría al servicio de la Iglesia y que progresivamente se iría abriendo camino, hacia la representación de todos los estratos de la sociedad, donde la belleza iría dejando

[10] ANGULO ÍÑIGUEZ, D. *Murillo, su vida, su arte, su obra.* Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 446.

paso a la realidad, e incluso a la fealdad más absoluta. Por consiguiente, temas que anteriormente se escondían ahora pasan al primer plano, siendo en muchos casos una representación real de un personaje, del que ya tenemos datos concretos de su identidad original como su nombre, procedencia u oficio.

La plasmación en el arte de las enfermedades, así como de las anomalías, además de constituir un gran interés por la novedad que suponía en la época, ha sido objeto de gran ayuda para la investigación y para la ciencia a lo largo de la historia. Con ellas, se ha dejado constancia de la existencia de una serie de fenómenos, conformando a día de hoy, una poderosa fuente de información del estado y evolución de algunos de los mismos.

En cuanto a las obras que ejemplifican estos temas, uno de los más frecuentes en la pintura de esta centuria es la representación del enanismo. Esto se debe a la presencia de esta anomalía en los conocidos como *Bufones* de la Corte, cuya función era estar al cuidado de los niños. Uno de los artistas que más recreó estos personajes en sus obras fue Velázquez, ya sea en sus conocidas *Meninas*, en el retrato de *Don Sebastián de Morra*, o en el retrato *de Diego de Acedo, El Primo* (Fig.8).

Como podemos apreciar, a diferencia de los retratos enmascarados de los primeros momentos del Barroco, en estas pinturas podemos identificar a los personajes representados. De Diego de Acedo se conoce que fue funcionario de palacio en la Secretaría de la Estampilla. Lo que más llama la atención de este retrato es la alusión que se hace a la inteligencia del personaje, a pesar de su anomalía física. Esto tiene su reflejo en el sombrero añadido por el pintor, que "encaramado en la testa, forma un ángulo muy pronunciado, como recurso con el que consigue añadirle estatura así como dignidad al personaje"[11]. De forma que puede que se tratara de una manera, con la cual Velázquez quiso distinguirlo como miembro de la burocracia real, diferenciándolo así del resto de los demás enanos contratados en la corte con fines de entretenimiento.

Siguiendo con la representación de las enfermedades y anomalías, una de las que más llamó la atención de los artistas fue el denominado como *Hirsutismo* o

[11]BROWN J. *Velázquez, Pintor y cortesano*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 154.

la aparición signos virilizantes en el cuerpo de una mujer[12]. El ejemplo más llamativo lo encontramos en *La mujer barbuda* de Ribera. Sin embargo, fueron más los artistas que llevaron este caso a sus obras. Cabe recordar al respecto *La Barbuda de Peñaranda* de Juan Sánchez Cotán (Fig. 9). Además de la pintura de bodegones, este pintor dedicó una parte de su producción al retrato. Identificada con el nombre de *Brígida del Río*, se conoce que fue un personaje bastante conocido a finales del siglo XVI. Esta mujer presentaba una larga barba, que si no fuera por la indumentaria femenina que viste, haría pensar que se trata de la representación de un retrato varonil.

Un detalle a comentar en esta obra es el año en el que está datada. A diferencia del resto de ejemplos expuestos, es la única pintura que no pertenece al siglo XVII, sino que está fechada en el año 1590. Sin embargo, a pesar de ser anterior al nacimiento de la pintura de género, vemos en ella un ejemplo aislado de cómo algunos maestros fueron más allá en su producción, en búsqueda de nuevas y diferentes representaciones. Por tanto, podríamos considerar que nos encontramos ante una obra visionaria, que viene a mostrar lo que más tarde sería recogido en los conocidos *retratos de género*. Esta obra está ligada por temática a la afamada *Mujer barbuda* de José de Ribera, pese a la distancia cronológica de más cuarenta años existente entre ambas obras.

Por consiguiente, esto también nos viene a señalar la idea de que cada artista, a pesar de regirse por los preceptos del momento, evoluciona de forma independiente, como resultado de ese carácter indagador que los caracteriza y dentro de ese afán por conseguir la genialidad artística.

Finalmente, llegando al culmen de la horripilación en las obras pictóricas del barroco, encontramos como ejemplo el caso de *La Monstrua de los Austrias*, obra de Juan Carreño de Miranda (Fig. 10). Según palabras de Sierra Valenti "de la niña representada que tenía cinco años se conoce su nombre y el apellido: Eugenia Martínez Vallejo"[13].

Originaria de Bárcena, llegó a la Corte cuando Carreño de Miranda ostentaba el cargo pintor de cámara de Carlos II. Carreño realizaría dos retratos de

---

[12] SIERRA VALENTÍ, X. "Medicina y enfermedad en el arte barroco", *Actas Dermo-Sifilográficas*, Vol. 98, nº 8 (Octubre 2007) [consulta: 15-10-2016] - http://www.actasdermo.org/es/medicina-enfermedad-el-arte-barroco/articulo/13109227/-.
[13] *Ibídem.*

ella, tanto desnuda como vestida, con la intención de mostrar la enfermedad que padecía, conocida con el nombre de *Síndrome Hipercortical*. La niña mostraba tal grado de obesidad, que el pintor llegó a compararla con una figura de carácter monstruoso. Finalmente, a modo de curiosidad, en el desnudo Carreño optó por representarla a la manera mitológica, rodeada de hojas de viñas y racimos de uvas, hecho que permitía cubrir su cuerpo, para disimular en parte tal deformación.

Para concluir, hemos observado en este estudio que la curiosidad de las representaciones de principios del diecisiete, radica en que aparentemente presentan una imagen externamente real; la cual esconde en su interior, una identidad suplantada por una fachada que le otorgaría una personalidad distinta, cargada de carácter divino y en consonancia con el pensamiento de su tiempo.

Otra de las ideas obtenidos con este breve estudio, es cómo la pintura de este momento, tan limitada a al gusto y a las condiciones de Trento, iría abriéndose camino con el paso de la centuria, hacia representaciones más terrenales y mundanas. Por consiguiente a lo largo del siglo, las historias de la sociedad real, han ido ganando terreno a las pinturas evangelizadoras de la Iglesia.

Una personalidad, que con el nuevo gusto por la pintura costumbrista y de corte social, iría saliendo a la luz como protagonista de las obras de arte, llegando a ser del interés de los grandes artistas del momento; los cuales a pesar de la dureza de algunos de estos temas, consiguen de nuevo enmascarar la realidad para dar una imagen más suavizada e incluso edulcorada de los mismos.

Con ello, llegamos a la idea final de este discurso, con la que pretendemos aportar una visión diferente y personal del tema del retrato en el siglo XVII. Se trata de una visión basada en la comparación de ambos tipos de representaciones, en las que los modelos, ya sea posando a lo divino o bien en un retrato de género, quedan expuestos a la manipulación y al capricho del artista. No hay más que recordar la dulzura y la amabilidad de los retratos infantiles de Murillo. Pese ese a la dureza de los temas, el pintor logra que la visión de los mismos no le resulten tan impactantes al espectador. También podemos citar el ejemplo comentado de Carreño de Miranda, al representar a la mórbida Eugenia como si se tratase de un dios de la antigüedad clásica.

En definitiva y en honor al título que encabeza nuestro discurso, nos encontramos ante una realidad idealizada en la que las historias de estos hombres

y mujeres, por más que se persiga la plasmación de la realidad en el arte, ésta siempre va a quedar dulcificada, como resultado de la búsqueda constante de la belleza. Una belleza que en palabras del filósofo Immanuel Kant: "no consiste en representar una cosa bella, sino en la bella representación de una cosa".



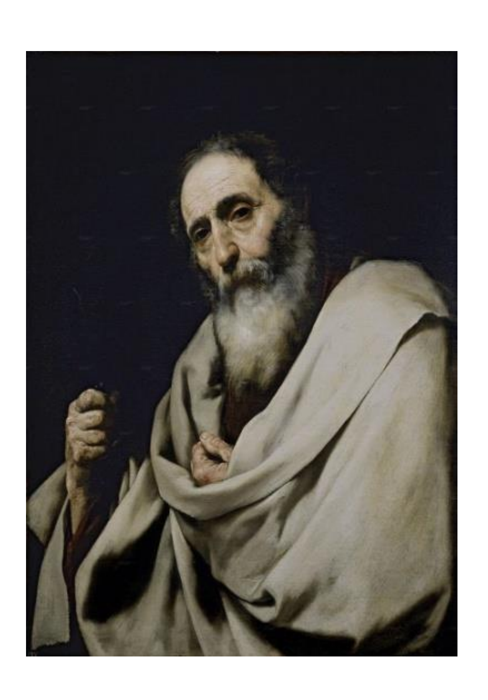


Fig. 1. *Demócrito*, José de Ribera, 1630. Museo del Prado (Madrid). Foto: Wikipedia [W].

Fig. 2. *San Bartolomé*, José de Ribera, 1630-1635. Museo del Prado (Madrid). Foto: [W].

.



Fig. 3. *La cena de Emaús*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1601. The National Gallery (Londres). Foto: [W].



Fig. 4. *Muerte de la Virgen*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1606. Museo del Louvre (París). Foto: [W].



Fig. 5. *Santa Casilda*, Francisco de Zurbarán, 1635. Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid). Foto: [W].



Fig. 6. *Joven Mendigo*, Bartolomé Esteban Murillo, 1645-1650. Museo del Louvre (París). Foto: [W].



Fig. 7. *La gitana*, Frans Hals. Museo del Louvre (París), 1628. Foto: [W].



Fig. 8. *Don Diego de Acedo, el Primo*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1636. Museo del Prado (Madrid). Foto: [W].



Fig. 9. *La barbuda de Peñaranda*, Juan Sánchez Cotán, 1590. Museo del Prado (Madrid). Foto: [W].



Fig. 10. *La monstrua*, Juan Carreño de Miranda, c. 1680. Museo del Prado (Madrid). Foto: [W].

EL DESCUBRIMIENTO DE JACOPO TINTORETTO EN LA PINTURA BARROCA MADRILEÑA: EL CASO DE SEBASTIÁN DE HERRERA BARNUEVO

Cipriano García-Hidalgo Villena
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: A mediados del siglo XVII se produce la adquisición de nuevas obras de arte por medio de las almonedas de Rubens o Carlos I de Inglaterra y de las compras hechas por Velázquez en su segundo viaje a Italia, para decorar espacios importantes de los Sitios Reales: las nuevas salas del Alcázar de Madrid y el Monasterio de El Escorial. En estos nuevos espacios, vinculados sin duda a la labor de Velázquez como Aposentador y Superintendente especial de las obras del Ochavo, destaca por su número y calidad la presencia de obras de Jacopo Tintoretto. Uno de los pocos artistas que tendría acceso a esas pinturas, por su vinculación con la Corte, será el pintor y arquitecto inventivo Sebastián de Herrera Barnuevo, que va a realizar en esos años una serie de obras donde se ve de primerísima mano la influencia del pintor de Venecia.
PALABRAS CLAVE: Colección Real, Velázquez, Tintoretto, Herrera Barnuevo, Pintura barroca.

ABSTRACT: At mid-seventeenth century the acquisition of new works of art by the auction houses of Rubens or Charles I of England and purchases made by Velázquez in his second trip to Italy, to decorate important spaces of the Royal Sites occurs: the new chambers of Alcázar de Madrid and the Monastery of El Escorial. In these new spaces, undoubtedly linked to the work of Velázquez as *Aposentador* and *Superintendente especial de las obras del Ochavo*, known for its quantity and quality the presence of works by Jacopo Tintoretto. One of the few artists to have access to these paintings, for their connection to the Court, will be the painter and inventive architect Sebastian de Herrera Barnuevo, who will perform in those years a series of works where you can see directly the influence of the venetian painter.
KEY WORDS: Royal Collection, Velázquez, Tintoretto, Herrera Barnuevo, Baroque Paintings.

"Aquí ha venido un tal Velázquez, ayuda de Cámara del Rey, y dice que con misión de andar por Italia viendo estatuas y pinturas y procurar aver las mejores para adornar el Palacio de Madrid"[1].

En todas las biografías más o menos documentadas sobre la figura de Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671), pintor, escultor y arquitecto madrileño del barroco[2]; siempre se hace mención al hecho de que en su faceta pictórica se dejó seducir por las formas y el colorido de los pintores venecianos del siglo XVI, fundamentalmente Paolo Veronés y Jacopo Tintoretto[3]. El propósito de la siguiente comunicación es ofrecer una aproximación a qué pudo motivar este acercamiento del madrileño hacia la escuela veneciana del siglo precedente. En ese descubrimiento jugó un papel fundamental la figura del genio indiscutible del barroco hispano, el sevillano Diego Velázquez y su función dentro de la corte madrileña de Felipe IV. Como bien señala Pérez Sánchez, los aciertos en las obras pictóricas de carácter más público que Barnuevo dejó en Madrid sirvieron para que otros maestros más jóvenes, los discípulos de Rizi y Carreño fundamentalmente, tuvieran en sus obras también ecos de los venecianos y de Alonso Cano[4], ya que no tendrían la facilidad de acceso a los originales de las Colecciones Reales.

---

[1] Carta del Cardenal de la Cueva a su hermano el Marqués de Bedmar publicada en PITA ANDRADE, J. M. et al., *Corpus velazqueño* (Tomo I). Madrid, Ministerio de Cultura, 2000, p. 200.

[2] Herrera Barnuevo era hijo del escultor de Corte Antonio de Herrera Barnuevo y más tarde entablará una relación pictórica con Alonso Cano, cuando este viene a Madrid. Para una biografía más detallada del pintor y arquitecto barroco y ver la bibliografía al respecto ver: GARCÍA HIDALGO, C. "Sebastián de Herrera Barnuevo y su intervención en la Capilla de San Isidro en Madrid", *Cuadernos de Arte e iconografía*. Tomo XVI, nº 32 (2007) pp. 357-384 y GARCÍA HIDALGO, C. "De dibujos y estampas: modelos iconográficos en tiempos de Carlos II. El caso de Sebastián de Herrera Barnuevo y Pedro de Villafranca" en: *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 503-519.

[3] Para el estudio de la faceta pictórica de Barnuevo: DÍAZ GARCÍA, A., "Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671). Obra pictórica", *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo XIX, nº 37 (2010); DÍAZ GARCÍA, A. "Nuevos datos sobre Sebastián de Herrera Barnuevo en los Recoletos Agustinos y en el Colegio Imperial de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 17 (2005) pp. 51-66; COLLAR DE CÁCERES, F. "Notas sobre Sebastián de Herrera Barnuevo, pintor", *Anales del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. nº 15 (2003), pp. 113-124. WETHEY, H. E., "Decorative Projects of Sebastián de Herrera Barnuevo", *Burlington Magazine*, XCVIII (1956) pp. 40-46; WETHEY, H. E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto.* Madrid, Alianza, 1983 [1ª ed. Inglesa, Princenton, 1955]; WETHEY, H. E., "Herrera Barnuevo's work for the Jesuits of Madrid", *The Art Quarterly,* (1954), pp. 335-344; WETHEY, H. E., "Sebastian de Herrera Barnuevo", *Anales del Instituto de Arte Americano*, (1958); WETHEY, H. E., "Herrera Barnuevo and this chapel in the Descalzas Reales", *The Art Quarterly* (1966) [versión española: "Herrera Barnuevo y su capilla de las Descalzas Reales" *Reales Sitios* nº 13 (1967) pp. 12-21].

[4] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700) [catálogo de exposición]*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 105.

Velázquez descubrió a Tintoretto en su primer viaje a Italia (1629-1630). Así lo relata Palomino, quien nos cuenta que copió obras del veneciano[5], tal hipótesis viene avalada por la existencia de un cuadro de pequeño formato en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) donde Velázquez copia la *Última cena* pintada por el veneciano para la Scuola Grande de San Rocco[6]. El aprecio por los pintores venecianos en general y por Jacopo Tintoretto en particular podemos verlo en el aumento de su obra en los dos lugares más representativos de la Monarquía Hispánica en ese momento: el Alcázar Real de Madrid y el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en ambos casos la labor de Velázquez en la adquisición y ordenación de las colecciones así como en la creación de los nuevos espacios de aparato del palacio madrileño están más que avaladas y contrastadas, pudiéndose afirmar que en el Alcázar tuvo, desde su cargo de *Superintendente especial de las obras del Ochavo*, no sólo la responsabilidad en la reorganización de la colección de Felipe IV, sino que además fue el ideólogo y tracista, como arquitecto-inventivo de todo el proyecto[7]. Estas salas no eran de acceso público, especialmente las del Alcázar, sólo si un artista se vinculaba a la Corte o estaba dentro del círculo más próximo a los artistas cortesanos podría acceder a su contemplación.

Es bien conocido el gusto de los monarcas españoles de la casa de Habsburgo, fundamentalmente Carlos V y su hijo Felipe II, por las obras de Tiziano. Estos dos monarcas son responsables, en gran medida, de la fantástica colección de cuadros que del genio de Cadore atesoramos en nuestro país. Pero para el resto de venecianos es más difícil seguir su recepción a las colecciones hispánicas. Como bien apunta Almudena Pérez de Tudela, la llegada masiva de pinturas de Tintoretto a España no se producirá hasta el reinado de Felipe IV ya entrado el siglo XVII[8].

---

[5] PALOMINO, A. *Vidas* (Ed. de Nina Ayala Mallory). Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 164.

[6] Obra perteneciente a la colección de la Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. 631]. Sobre la autoría velazqueña y el seguimiento de esta obra por las Colecciones Reales y después en la Academia véase el fantástico trabajo de Gloria Martíez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo recogido en los siguientes textos: MARTÍNEZ LEIVA, G. et al., "La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto", *Archivo Español de Arte*. Tomo LXXXIV, nº 336 (2011) pp. 313-336; MARTÍNEZ LEIVA, G. et al., *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid, Polifemo-C.S.I.C., 2016, p. 471-472.

[7] BLASCO ESQUIVIAS, B., "La figura del Pintor-arquitecto en la Corte de Madrid. El caso de Velázquez" en: *Colloqui d'architettura 2011*. Roma, Gangemi Editore spa., 2011, pp. 109-156, y BLASCO ESQUIVIAS, B. *Arquitectos y tracistas (1526-1700). El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*. Madrid, C.E.E.H., 2013, especialmente el capítulo dedicado a Velázquez, pp. 272-306.

[8] PÉREZ DE TUDELA, A. "Coleccionismo de Tintoretto en España en torno a 1600" en: *Jacopo Tintoretto. Actas del Congreso Internacional*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p. 196. También opina que es Velázquez el causante de la llegada de obra de Tintoretto a las colecciones

Las obras concretas donde esos ecos de la pintura veneciana, especialmente Tintoretto, son visibles en la producción de Herrera Barnuevo se concentran principalmente en la década de los años cincuenta, coincidiendo con la llegada de las obras italianas compradas por Velázquez y con la ordenación de las colecciones[9]. El acceso de Barnuevo a las colecciones reales y su cercanía a la figura de Diego Velázquez, viene avalado por dos circunstancias importantes: la primera es su vinculación con Alonso Cano y la segunda con los oficios cortesanos. Herrera Barnuevo, junto con Alonso Cano y Pedro de la Torre, testifica a favor de Velázquez en el juicio para la obtención del hábito de Santiago[10] y su biografía viene incluida en el manuscrito de Lázaro Díaz del Valle[11]. Por otro lado obtendrá cargos cortesanos similares a los obtenidos por Velázquez y otros pintores. Éstos fueron, por orden de concesión, Maestro Mayor de las Obras Reales, al morir Villarreal en 1662, comenzando a ejercerlo el primero de febrero de ese año[12]. Ayuda de Furriera, cargo que desempeño también desde 1662, el 17 de septiembre de ese mismo año se le otorga una ración de cámara para sustentar a su familia[13]. En 1665, y tras un largo debate en el seno del Ayuntamiento es nombrado Maestro Mayor de la Villa de Madrid[14]. Es nombrado pintor de cámara en 1667, sucediendo a Mazo[15]. En 1670 se le concede la plaza de conserje de El Escorial, a la muerte de su hermano Manuel que a la sazón poseía este cargo[16] y según Ceán también obtuvo la plaza de Maestro Mayor del Palacio del Buen Retiro[17]. Pero además había trabajado para la corte al

españolas Leticia de Frutos: DE FRUTOS, L. "Tintoretto en las colecciones del marqués del Carpio y del Almirante de Castilla", en: *Jacopo Tintoretto…,* op. cit., p. 209.

[9] Para la ordenación de obras de El Escorial ver BASEGODA, B. *El Escorial como museo*. Barcelona, Servei de Publicacions U. A. B., 2002, pp. 45 y ss. y PITA ANDRADE, J. M. et al., *Corpus…,* op. cit. pp. 336-343. Para la ordenación del Alcázar de Madrid es imprescindible ver MARTÍNEZ LEIVA, G. et al., *El Inventario…,* op. cit.

[10] PITA ANDRADE, J. M. et al., *Corpus*…, op. cit. p. 344 y ss.

[11] GARCÍA LÓPEZ, D., *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*. Madrid, Fundación Universitaria Española (2008) p. 291. Este manuscrito está dentro de la campaña de prestigio del arte de la pintura como un arte liberal que se produce en la corte durante todo el siglo XVII y que tiene en la pretensión de Velázquez de obtener el hábito de Santiago su máximo exponente ver: HELLWIG, K., *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid, Visor, 1999.

[12] TOVAR MARTÍN, V. *Los arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII.* Madrid, CSIC, 1975, p. 104.

[13] *Ibídem,* p. 105.

[14] CAYETANO MARTÍN, Mª C., FLORES GUERRERO, P. y GALLEGO RUBIO, C., "Sebastián Herrera Barnuevo. Maestro mayor de la Obras de Madrid (1665-1671)", *Villa de Madrid*, nº 99, año XXVII (1989-I), pp. 49-56.

[15] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 304.

[16] Archivo General de Palacio (Madrid), expediente personal, caja 507/40.

[17] CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* Vol. 2, Madrid, 1800, p. 287.

menos desde 1649 en la entrada de la reina Mariana de Austria a Madrid. Es decir es un artista vinculado con la Corte y con El Escorial y cercano a Velázquez, lo que le permitirá conocer de primera mano los originales que el sevillano había adquirido en Italia para decorar tanto el Alcázar como el Real Monasterio. De entre esos originales, los que más tuvieron que impactar al madrileño, fueron el conjunto de lienzos con escenas del Antiguo Testamento compuesto por *Salomón y la Reina de Saba, José y la esposa de Putifar, Esther ante Asuero, Susana y los viejos, Judith y Holofernes* y *Moisés salvado de las aguas*[18]. De este conjunto podemos rastrear poses, gestualidad de las manos, pinceladas y colores en las obras del Herrera. Estas piezas estaban colocadas en la llamada *pieza de las Bóvedas* del Alcázar al menos desde 1686[19]. Pasamos a repasar esas obras realizadas por el madrileño en las que rastrear el conocimiento y difusión de los modelos venecianos de Tintoretto.

En la madrileña colegiata de San Isidro, antigua iglesia del Colegio Imperial de los Jesuitas en la Corte, Barnuevo realizó varias obras en diferentes capillas, primero vamos a mencionar las pinturas del retablo de la capilla más cercana al crucero en el lado de la epístola. El cuadro principal del retablo, de *Las dos Trinidades* o *La Sagrada Familia*[20] es, sin lugar a dudas, la obra maestra de nuestro pintor. Aquí, las figuras de la Sagrada Familia y querubines están dibujadas con todo el encanto que usualmente ha caracterizado a los mejores dibujos del maestro. La destreza y elegancia del movimiento y la postura que se encuentran en el retablo de San Isidro, superó a sus otras pinturas, considerándose ésta la más conseguida obra pictórica del artista. Aunque la influencia del maestro de Herrera Barnuevo, Alonso Cano, es notable en sentido general, su admiración por Pablo Veronés, puede ser apreciada en varios aspectos como en la utilización de los tonos amarillo, rosa y violeta; así como en los interiores palaciegos y paisajes distantes y que se ve en la estancia

---

[18] Obras que ingresaron en el Museo del Prado procedentes de la Colección Real [P394, P395, P388, P386, P389 y P396]. Para más información sobre las mismas remitimos al catálogo de la exposición dedicada en 2007 al maestro veneciando: FALOMIR, M (Ed.). *Tintoretto (catálogo exposición)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 258-265.

[19] MARTÍNEZ LEIVA, G. et al., *El Inventario…,* op. cit., p. 619. Hace referencia que aunque siempre se ha creído que los lienzos de Tintoretto se colocaron en tiempos de Felipe IV, puede ser que se ubicaran en esas salas en tiempos del valimiento de Don Juan José de Austria (1677-1679). En cualquier caso las obras se ubicaron en las dependencias de los pintores de corte hasta su colocación definitiva, por lo que la contemplación por los pintores sería todavía más cercana que en los cuartos privados de la familia real. Agradezco a Gloria Martínez el llamarme la atención sobre este hecho.

[20] La obra ha sido restituida a su emplazamiento original en la capilla tras la restauración de la misma, durante años estuvo guardada en la sacristía del templo.

palaciega donde se sitúa la acción y en el paisaje del fondo. Por otro lado la admiración por Tintoretto es apreciable en el modelo femenino de la virgen, una figura robusta, de rasgos delicados y con esa inclinación de cabeza tan característica del veneciano. También nos remite al italiano la figura de Dios Padre[21]. Para Wethey quizás también explique, esta influencia, los colores usados por Herrera, como el amarillo del cielo y del tocado de la Virgen y el rosa-violeta de la túnica de San José: "el color desde el principio hasta el fin, tan vivo y tan rico a la manera veneciana, contribuye mucho a la belleza de esta poco conocida obra maestra de la pintura española"[22]. En los ondulantes ropajes, principalmente en la figura de la Madonna, es donde Herrera Barnuevo se destaca de las influencias, con un modelo de Virgen, que ya había utilizado en Getafe y que usará también en su cuadro para el retablo de los Agustinos recoletos, creando una suntuosidad en el modelado, que es de claro tono escultórico, sin conexión con los estilos de Cano y Veronés. Así mismo en la zona alta, un Padre Eterno, rodeado de atléticos ángeles, también es interpretado de una forma muy personal, va a usar el mismo tipo en otras obras, como en el lienzo del *Triunfo de San Agustín* (San Francisco el Grande) o en el de la *Coronación de la Virgen* (Museo del Prado). En esta figura de Dios Padre la vinculación con Tintoretto es evidente. Para la composición de éste lienzo, Herrera Barnuevo se vale de una estampa de Rubens, que el reinterpreta de un modo nuevo[23]. Estampa de gran difusión en la España del XVII, conocerá la reinterpretación, más fiel al original rubeniano, por parte de Coello, de Murillo, y hasta se hará en escultura, ya en el XVIII, por el Italianizado Nicolás Salzillo.

En el ático del retablo, figura un lienzo con el *Martirio de los Jesuitas en el Japón*. Prácticamente desconocida por la invisibilidad de la obra en la oscura capilla, esta pintura es una dramática interpretación que debe no poco a la tradición veneciana, especialmente a Tintoretto, sobre todo a su *Crocifissione* de San Rocco[24]. Un dibujo original para esta composición de Herrera Barnuevo, con unas pocas variaciones en detalles menores, existe en el Museo Albertina de Viena. La identificación "Herrera" en lo alto de la lámina fue por muchos años malinterpretado

[21] PÉREZ SANCHEZ. A. E., *Carreño…,* op. cit., p. 317.
[22] WETHEY, H. E., "Herrera Barnuevo's work…", op. cit., p. 336.
[23] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura Barroca…,* op. cit., p. 304.
[24] Palomino cuenta que Velázquez: *dibujó mucho, y particularmente del cuadro de Tintoretto, de la Crucifixión de Cristo Nuestro Señor, copioso de figuras, con invención admirable y que anda en estampa*. Ver PALOMINO, A. *Vidas…,* op. cit., pp. 163-164.

como el nombre de Francisco de Herrera "el Mozo", a cuyos trabajos no muestra el más ligero parecido[25]. En este sentido, los colgantes vestidos y los redondos pliegues, revelan una obvia dependencia con esculturas romanas antiguas, características de muchos de los dibujos de Barnuevo y también de algunos cuadros. Wethey señala la dependencia de los modelos de la escultura clásica romana en el modo de hacer los paños, ya que al ser escultor también debió de estudiar este tipo de esculturas. El estilo desde luego, es el mismo que en los dibujos para la decoración de la capilla del Buen Consejo[26], también en el citado Colegio Imperial, hoy Colegiata de San Isidro. En el cuadro de San Isidro, el tono veneciano es indudable. No está copiando ninguna de las figuras en concreto del original de San Rocco de Tintoretto, sino más bien la tonalidad y la disposición de las formas, sobre todo en los sayones con forzadas posturas y valientes escorzos; además de la pincelada, dada con cierta libertad para resaltar las luces, que es una trasposición de la conocida *sprezzatura* y *presteza* que se atribuyen al pintor veneciano[27].

En esta capilla del Colegio Imperial, es donde Herrera se nos muestra ya plenamente maduro, y con un lenguaje propio, que aunque coincidente, en algunos aspectos, con el de su maestro Cano, o con los pintores de su misma generación, no puede ser leído a través de la obra de éstos, sino por sí mismo. Aporta en este momento una recuperación del lenguaje veneciano, unido a un personalísimo sentido del color y del volumen. Las pinturas del retablo vienen siendo fechadas en los primeros años de la década de los cincuenta[28], momento de gran creatividad en Herrera Barnuevo, ya que en 1653 va a recibir el encargo del *Retablo de la Virgen de Guadalupe* y por esos mismos años recibe la comisión de la decoración de la *Capilla de Ntra. Sña. del Buen Consejo,* en el mismo Colegio Imperial.

Ceán, en su libro de los maestros españoles de Bellas Artes, adjudica a Sebastián de Herrera la pintura al fresco de la bóveda y cúpula de la *capilla de nuestra señora del buen Consejo*, así como la traza del retablo y adorno de esta capilla[29]. Ésta se encuentra también en la Colegiata de San Isidro, siendo la tercera

---

[25] WETHEY, H. E., "Herrera Barnuevo's work…", op. cit., p. 336.
[26] *Ibídem.*
[27] Esa tonalidad y parecido en la aplicación de colores y pinceladas con el original de San Rocco da más veracidad a la noticia dada por Palomino de la copia también por parte de Velázquez de la *Crucifixión* de Tintoretto, obra que desgraciadamente no ha podido ser localizada. PALOMINO, A. *Vidas…,* op. cit., pp. 163-164.
[28] WETHEY, H. E., "Herrera Barnuevo's work…", op. cit. p. 340.
[29] CEÁN BERMÚDEZ, J. A, *Diccionario histórico…*, op. cit., p. 288.

capilla del lado del Evangelio y que ejerce como parroquia. Tanto el retablo como la decoración de Barnuevo sufrió transformaciones importantes en el siglo XVIII, si seguimos a don Elías Tormo[30]. Todo el conjunto ardió en 1936, y no queda ninguna fotografía de ello. Wethey, ha querido relacionar ciertos dibujos con esta obra de Herrera Barnuevo[31]. Éstos son, las *cuatro mujeres de la Biblia* (Biblioteca Nacional), el *estudio para una pechina con San Estanislao de Kotzka* (Biblioteca Nacional) y el *San Estanislao de Kotzka dentro de una hornacina* (Museo Uffizi). Wethey, también relaciona con este proyecto un dibujo de *San Estanislao* (Biblioteca Nacional), atribuido a Herrera por Barcia[32], y que lleva una inscripción y va fechado en 1639. Este dibujo ha sido desestimado del catálogo de Herrera y restituido al del pintor sevillano Francisco Pacheco, al que es más similar tanto en técnica como en espíritu[33]. El proyecto para el Buen Consejo debió ser emprendido por Herrera coincidiendo con el de las Descalzas Reales, quizás un par de años anterior, ya que utiliza los mismos diseños. No es extraño que repita los modelos, porque el concepto de copia que hoy en día tenemos es diferente[34]; además el retablo de las Descalzas no podía ser visto, ya que estaba dentro de la clausura. Es posible que ante la coincidencia de la temática recurriera a dichos diseños. Las *cuatro mujeres fuertes* de la Biblioteca Nacional, responden al diseño para la cúpula de la capilla del Colegio Imperial, ya que están enmarcadas en una forma trapezoidal que se adaptaría a los tramos ochavados de los plementos de la cúpula. El hecho de que exista un dibujo para el ángel que se añade en el panel de Judit[35], nos hace pensar que el diseño del retablo de las Descalzas debe ser posterior. Además la consagración del nuevo templo tuvo lugar con un solemne decenario y grandes fiestas del 23 de septiembre

---

[30] TORMO, E., *Las iglesias de Madrid*. Valencia, Instituto de España, 1985, p. 112.
[31] WETHEY, H.E., “Herrera Barnuevo’s work…”, op. cit.
[32] BARCIA, A.M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906, p. 84.
[33] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *El dibujo Español de los Siglos de Oro*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1980, p. 92.
[34] La utilización de los mismos modelos y figuras en los talleres es algo habitual, así como las réplicas de obras de éxito. Herrera Barnuevo usó por ejemplo las mismas figuras de ángeles en dos dibujos diferentes su *Proyecto de Altar-baldaquino para San Isidro* de la Biblioteca Nacional y su *Adoración del Arca de la Alianza* del Museo del Prado (inv. D06374), ver: GARCÍA HIDALGO, C. “Sebastián de Herrera…”, op. cit., pp. 357-384 y ATERIDO, A. et al. *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997 – 2010*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 54-57.
[35] WETHEY, H. E. “Herrera Barnuevo y su capilla…”, op. cit, p. 16.

al 3 de octubre de 1651; para entonces, todas las pinturas de la capilla estarían terminadas[36].

En sus dibujos para la cúpula, de las cuatro mujeres de la Biblia: *Judit*, *Dévora*, *Ester* y la *madre de Sansón*, Herrera deja ver ya una fuerte influencia veneciana. Los pintores venecianos del renacimiento, expresan la belleza femenina con cuerpos robustos, y esta sensación es trasmitida a los españoles que siguen su estela, en este caso las figuras femeninas de Herrera Barnuevo, que son mujeres fuertes y recias, pero sin renunciar a cierta delicadeza femenina. La influencia italiana se percibe también en la profusión de cinteados caligráficos, que tanto gustan a Herrera Barnuevo. Un motivo bien conocido en España gracias a las estampas que Marco Antonio Raimondi realizó de las series de *Cupido y Psyche* de Rafael en la villa Farnesina de Roma[37]. La influencia veneciana se deja sentir también en los bajos collares y los ropajes sueltos, con los velados corpiños de las mujeres del Viejo Testamento de Herrera Barnuevo, que deben su origen a su estudio de la pintura veneciana del siglo XVI, aunque su maestro, Alonso Cano, ocasionalmente usó similares escotes[38]. En un bellísimo dibujo del *Arcángel San Gabriel* que se conserva en la Biblioteca Nacional repite este modelo femenino robusto, que aquí encaja por la androginia que se presupone a las figuras angélicas, la inclinación de la cabeza y el mismo modelo que hemos mencionado en el escote. Las pinturas de Tintoretto, *Salomón y la Reina de Saba* y *José y la esposa de Putifar* pertenecientes a la conocida como *bóveda del Tiziano*, que Velázquez había adquirido para Felipe IV en 1648-51, durante su segundo viaje a Italia, proporcionaron a Herrera Barnuevo una nueva fuente de inspiración.

Otra de las obras que debemos mencionar para ver esa relación entre la obra de Herrera y el descubrimiento de la pintura del veneciano es el retablo de la *Virgen de Guadalupe.* Situado en el claustro alto del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, es la única obra perfectamente fechable de Sebastián de Herrera y responde a un encargo por parte de una hija de Rodolfo II de Austria, monja profesa en el convento madrileño, Sor Ana Dorotea de Austria. En esta obra Herrera se nos muestra como el artista total que es, en un dominio perfecto de los diferentes

[36] CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Las etapas cortesanas de Alonso Cano”, en: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística (catálogo exposición IV Centenario)*. Granada, Junta de Andalucía, 2001, p. 208.
[37] WETHEY, H. E. “Herrera Barnuevo y su capilla…”, op. cit, p. 16.
[38] *Ibídem.*

lenguajes artísticos: la arquitectura de retablos, la pintura y la escultura. El efecto general es de sorpresa, ante una obra atípica dentro del panorama artístico español del XVII, tanto por su técnica de pintura sobre espejos, como por su ingeniosa resolución del ensamblaje arquitectónico, así como por su riqueza iconográfica. Ésta se relaciona con el intento de la orden franciscana de que se reconozca el dogma de la Inmaculada Concepción de María Santísima, cuestión en la que se implicó muy fervientemente la monarquía hispánica, y que llevó a disputas fuertes que acabaron por provocar la prohibición de dicho término por parte del Papa Inocencio X en el edicto de 1644. Esto obligó a que este altar lleve el nombre de otra advocación mariana, en este caso la Virgen de Guadalupe, que también estaba dentro de las advocaciones que más relación tienen con la corona, al ser el monasterio de jerónimos de Guadalupe, de patrocinio real. El programa iconográfico del conjunto le fue dado por la propia Sor Ana Dorotea[39], aconsejada quizás por algún religioso erudito de su orden.

Herrera Barnuevo realizó las trazas del retablo, las pinturas y también la escultura de la titular de la capilla, que se perdió en el siglo XIX. Supuestamente está ocupando el mismo sitio donde fundara la archiduquesa Sor Margarita de la Cruz una primera capilla bajo esta misma advocación[40].

El retablo diseñado por Herrera Barnuevo, de pequeño formato, se embute en el muro del claustro alto, en una hornacina, y esta disposición va a condicionar su forma. Consta de mesa de altar, una grada de tres escalones sobre la que va una peana para la escultura de la titular, y un remate a modo de pabellón o palio. Todo ello bajo el esquema de hornacina de cuarto de naranja. El retablo está dorado, con ciertas zonas policromadas, dando una suntuosidad y efecto de riqueza cromática poco usual en los retablos de mayor tamaño, recordando en ciertas partes, como el frontal de la mesa, a una pieza de platería con esmaltes. La estructura aunque aparentemente sencilla de este retablo esconde un ensamblaje ingenioso[41]. Destaca la ausencia de elementos arquitectónicos. Es una obra completamente concebida fuera de toda regulación arquitectónica clásica, y su configuración está en función del hecho de que es una obra excepcional, de marcado carácter pictórico. Su

[39] WETHEY, H. E., "Herrera Barnuevo y su capilla…", op. cit.; y SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza Forma, 1985, pp. 226 y ss.
[40] *Ibídem.*
[41] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura Barroca en España 1600-1700*. Madrid, Cátedra, 1991, p. 391.

ornamentación se basa en los enmarcamientos de las pinturas, a base de unas molduras de carácter vegetal y perladas, todo ello en madera dorada, y golpes de follaje carnosos y de delicada talla, policromados en colores pasteles. En las gradas del altar destaca el uso de cabezas de querubín con fina policromía y bellamente tratados como separación de los pequeños paneles de espejos. El pabellón superior, como un palio sobre la figura central de la Virgen, se articula de la misma manera, pero se remata por medio de una macolla cartilaginosa con hojas de col, donde está la inscripción de la advocación de la capilla. Está flanqueado por dos ángeles niños que se recuestan sobre esta estructura, dando la impresión de pseudo frontón. El cierre de la capilla se realiza mediante una reja, diseñada también por Sebastián, policromada en oro y en imitación de jaspes, de bellísimo trazado y delicada talla. Ésta estaba rematada en la parte superior por unos roleos vegetales de gran fuerza escultórica y que se pueden relacionar con otras obras de Herrera, como los que coloca en la parte superior del *proyecto para el trono de la Virgen de Atocha* (Museo del Prado), o los que pinta en la bóveda de la capilla de la Trinidades en San Isidro. Por encima del arco de la capilla sitúa a dos águilas de madera dorada, y fuerte carácter heráldico, que nos recuerda también las que utiliza en los retratos de Carlos II niño, y que enmarcan la cartela que da noticia de la dedicación de la capilla. Esta cartela escrita en oscuros textos latinos[42] puede ser traducida de la siguiente forma: "El altar que usted ve, erigido por hermosas ceremonias (honor de la mente, dedicación del alma, trabajo del amor), describe el triunfo de las heroínas sagradas ejecutando alabanza a María. Dorotea, versada en el arte, hija de Rodolfo, que fue destacado en piedad y distinguido en guerra en servicio de Cristo, lo dedica. Bajo este nombre de María todos los hechos sobreviven, los cuales no habrían alcanzado la gloria sino por la gracia de María. Año de 1653"[43].

En el retablo de la Virgen de Guadalupe destaca el hecho único de que las pinturas están realizadas sobre superficies de espejos y tiene un complejo programa

[42] El texto de la inscripción latina es el siguiente: "SVGERE, QVAM CERNIS SPECIOSIS CVLLIBVS, ARA / MENTIS HONOS, ANIMI PIGNVS, AMORIS OPVS / QVOS ERRÓNEA SACRAE PERPERERET TRIVMPHOS / MARIAE ADSCRIBIT LAVDIBVS, ARTE POTENS, / FILIA RUDOLFI PIETATE INSIGNIS, ET ARMIS, / NOBILIOR CHRISTO QVAM DOROTEA DICTA. / PLENA SVB HOC VNO TOT VIVE NOMINE GESTA / NI MARIA DARTE NON HABITVRA DECUS. / ANNO M.D.C.L.III."

[43] WETHEY, H. E., "Herrera Barnuevo y su capilla…", op. cit., p. 18., da esta traducción algo libre de los textos latinos.

iconográfico que debió serle suministrado por un teólogo[44]. Dicho programa se relaciona con el intento de la orden franciscana y de la monarquía hispánica de obtener el reconocimiento pontificio del dogma de la Inmaculada Concepción. Sería difícil encontrar algo semejante al retablo de esta capillita en cuanto a complejidad iconográfica, como ha comentado en un capítulo de su estudio del ambiente cultural español en el barroco Santiago Sebastián[45]. Se distinguen en ella dos partes: una dedicada a las santas mujeres bíblicas, que ocupa el fondo de la gran hornacina, y otra dedicada a los paneles alegóricos, que forman propiamente el retablo donde se cobija la Inmaculada. La disposición de las mujeres bíblicas se hace por parejas, buscadas convenientemente y no dispuestas al azar. La fuente literaria parece que fue la obra de Martín Carrillo *Elogios de mujeres insignes en el Viejo Testamento*, publicada en Huesca en 1627 y muy conocida en el ambiente español del siglo XVII, cuando aún conoció tres ediciones, como señala Sebastián[46]. De las veintiuna mujeres referidas aquí, dieciocho proceden de la fuente mencionada y son prefiguraciones marianas. Es justo en estos paneles donde la dependencia de los modelos de Tintoretto se hace más evidente, pudiéndose comparar con los seis lienzos de escenas del Antiguo Testamento del veneciano, con los que comparte color, pincelada e incluso manera de representar ricas telas de raso y brocados. La llegada al puerto de Alicante de los lienzos en el verano de 1649, y su ubicación temporal en los talleres de los pintores cortesanos tuvieron que ser un verdadero acicate para Barnuevo, que refleja su fuerte influjo en una fecha muy cercana.

Los cuarenta y seis paneles alegóricos, en forma de pequeñas escenas, con paisajes y motivos de naturaleza muerta llevan inscripciones latinas de origen bíblico, que sirven de apoyo para una reconstrucción, a base de emblemas de episodios de la Vida de la Virgen e Infancia y pasión de Cristo. Como ya observó Wethey, no pocas de las escenas tienen su origen en el evangelio apócrifo de la Infancia de María[47]. En estos paneles prima también el dominio del color, dentro de la más pura tradición veneciana.

[44] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Retablos madrileños del siglo XVII", en: *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Consejería de Educación, 1995, p. 233.
[45] SEBASTIÁN, *Contrarreforma…,* op. cit., pp. 226-228.
[46] *Ibídem*, p. 226. y WETHEY, H. E., "Herrera Barnuevo y su capilla…", op. cit., p. 19.
[47] WETHEY, H. E. "Herrera Barnuevo y su capilla…", op. cit., pp. 20-21.

El panel de forma octogonal de la mesa del altar, con el tema de la Inmaculada, es donde Herrera se nos muestra más relacionado con la pintura de impulso barroco del Madrid de mediados de siglo, recordando a algunas obras de Antolínez, autor con el que se le ha relacionado[48]. El movimiento de las telas, de carácter muy escultórico y con un especial brillo, nos recuerda a algunas pinturas del último Ribera, como la *Inmaculada* del Convento de las Agustinas Recoletas de Monterrey (Salamanca) o la *Asunción de la Magdalena* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), pero en Herrera Barnuevo están dominadas por un movimiento mucho más dinámico, propio de un lenguaje plenamente barroco.

En esta obra destacan, por un lado la concepción preciosista y casi miniaturista de los paneles de espejos con las mujeres bíblicas, donde el fuerte cromatismo del óleo sobre la superficie del espejo crea un efecto de gran brillantez; y por otro los pequeños paneles alegóricos, donde se nos presenta como un excelente paisajista, con unas recreaciones de naturaleza que deben no poco a los fondos de los retratos velazqueños para la torre de la parada.

En su *Coronación de la Virgen* del Museo del Prado[49] vemos también claramente esa influencia veneciana tanto en las figuras como en el color, tal es así que cuando entró en el museo madrileño en 1915, fruto del legado Bosch, se la catalogó como obra anónima de escuela veneciana[50]. Esta obra debe ser considerada como un boceto para un lienzo de este mismo tema, ya que su técnica de pintura abocetada y su tamaño pequeño así nos lo hace suponer[51]. Este boceto sería para un lienzo de mayor tamaño que proyectaría para el ático de un retablo, pues su forma coincide con la de este tipo de obras, tal y como sucede con el *Martirio de los jesuitas del Japón*, en el retablo de las trinidades de San Isidro. Usa un punto de vista muy bajo, para crear una perspectiva de *sott'in sú* que refuerza la idea ascensional, y también porque está pensado para ir en un punto alto. La Virgen repite el modelo de Herrera de rostro redondeado, al igual que el Padre Eterno, que aparecía también, de forma muy similar, en los lienzos de la *Sagrada Familia* y el *Triunfo de San Agustín*. Los ángeles que revolotean junto a la Virgen son muy esbeltos y están solo abocetados. El manto de la Virgen tiene ese carácter como de insuflado por el viento,

[48] ANGULO, D., "Herrera Barnuevo y Antolinez", *Archivo Español de Arte*, (1959), pp. 331-332.
[49] Museo del Prado, inv. P02708.
[50] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Carreño…*, op. cit., p. 319.
[51] Su tamaño es de 52 x 62 cm.

con un juego muy plástico de volúmenes, que vamos a ver en otras obras de Herrera. Debe fecharse este proyecto en la década de los cincuenta del XVII, por su similitud con obras de este periodo como es el *retablo de las Trinidades* de San Isidro. El modelo de la Virgen y el color rosado para la túnica de ésta nos remite también a un modelo veneciano, la Virgen de la *Adoración de los pastores* que el Tintoretto pintó para el retablo mayor del monasterio de El Escorial entre 1576 y 1584, año este último de su llegada a España, y que se colocó después en el Aula del Moral, junto con la *Anunciación* de Veronés[52].

El gran lienzo del *Triunfo de San Agustín*[53], atribuido por confusión de nombres a Herrera "el Mozo", es obra de Herrera Barnuevo, siendo lo que queda del retablo mayor del convento de agustinos recoletos de Madrid. La noticia de este trabajo nos la da Palomino: *De su eminente mano es el célebre cuadro del Triunfo de San Agustín, que está en la capilla mayor del Convento de los Recoletos Agustinos, junto con la traza del retablo, y de las esculturas, que hay en él, que son el San Juan Bueno, y San Guillermo, de la dicha Orden*[54]. Tras la desamortización, este lienzo pasaría al Museo de la Trinidad y de allí, como depósito del Prado, a San Francisco el Grande[55].

El lienzo de gran formato[56], sigue la moda de grandes composiciones de tono barroco que en Madrid va a utilizar Francisco Rizi. En él se distinguen dos partes, dentro de una general visión sobrenatural. Por un lado el Santo titular ocupa el centro de la composición, rodeado de ángeles mancebos; por otro lado la parte superior representa a la Trinidad con la Inmaculada, rodeados de querubines y angelitos, muy al estilo de Herrera. Su modelo para el Padre Eterno y la Virgen son los habituales en él, similares a los de la *Sagrada Familia* de San Isidro. Es peculiar de la pintura de Herrera en estos años que siga usando la túnica rosa para las Inmaculadas, elemento que no se usaba en España desde principios del XVII, ya que se cambia por la blanca, por influencia de las visiones de la monja Beatriz de Silva.

---

[52] La *Adoración de los pastores* permanece en el Monasterio de El Escorial (Patrimonio Nacional, número de catálogo: 10014600) para más datos sobre la misma: FALOMIR, M, *Tintoretto…,* op. cit., pp. 362-366.

[53] Obra perteneciente a las colecciones del Museo del Prado [inv. P3471] pero depositada desde el siglo XIX en San Francisco "el Grande" de Madrid, donde estaba colocado en la escalera de subida al coro, en condiciones poco aptas para su conservación.

[54] PALOMINO Y VELASCO, A. A., *Museo Pictórico y Escala Óptica con El Parnaso Español Pintoresco Laureado,* vol. 3, Madrid, Aguilar, 1947, p. 319.

[55] TORMO, E., *Las iglesias…,* op. cit., p. 70.

[56] Su tamaño es de 500 x 300 cm. aprox.

Al igual que en otros ejemplos comentados, como en la Virgen del lienzo de la *Asunción* del Museo del Prado, este uso del tono rosa se puede ver como reflejo del modelo de Tintoretto de la Virgen de la *Adoración de los pastores* de El Escorial.

La zona inferior de lienzo está dispuesta entorno al personaje de San Agustín, vestido con hábito negro de la orden donde destaca un corazón ardiendo en el pecho, símbolo de ésta. Sobresale el rostro del santo iluminado con fuerza. A su alrededor, los ángeles mancebos, de volúmenes rotundos, muy escultóricos, sostienen los atributos del santo, como son el libro, la tiara y el báculo obispales. Éstos se encuadran dentro de las representaciones apoteósicas propias del pleno barroco. Uno de los ángeles pisa la cabeza de un hombre derrumbado al que no vemos el rostro, esta figura pudiera ser una alusión a la victoria sobre la herejía, ya que Agustín de Hipona, fue primero sacerdote maniqueo que quiso retornar a la ortodoxia de la iglesia. El lienzo ha sido intervenido recientemente en el Instituto del Patrimonio Histórico Español, donde se ha procedido a una primera labor de fijación de la capa pictórica en el soporte. Una segunda fase será la limpieza y restauración de esta pintura que ha sufrido grandes pérdidas y tiene unos repintes que han alterado considerablemente los colores y la composición original[57].

[57] La comparación del lienzo original con la estampa que en el siglo XVIII grabó Carlo Casanova (Biblioteca Nacional de España) así lo sugieren, ya que hay un ángel mancebo añadido en la zona izquierda, además los elementos decorativos de los ángeles son también fruto de una intervención decimonónica.



Fig. 1. *José y la mujer de Putifar*, Jacopo Tintoretto, ca.1555. Museo del Prado, Madrid, Foto: Museo del Prado [MP].



Fig. 2. *Retablo de la Sagrada Familia o las dos Trinidades*, Sebastián de Herrera Barnuevo, ca. 1650. Colegiata de San Isidro, Madrid, Foto: Cipriano García Hidalgo Villena [CGHV].



Fig. 3. *Mártires Jesuitas del Japón*, Sebastián de Herrera Barnuevo, ca. 1650, Colegiata de San Isidro, Madrid, Foto: [CGHV].



Fig. 4. *Judith*, Sebastián de Herrera Barnuevo, ca. 1650. Biblioteca Nacional de España. Madrid. Foto: Biblioteca Nacional [BN].



Fig. 5. *Débora*, Sebastián de Herrera Barnuevo, ca. 1650. Biblioteca Nacional de España. Madrid. Foto: [BN].

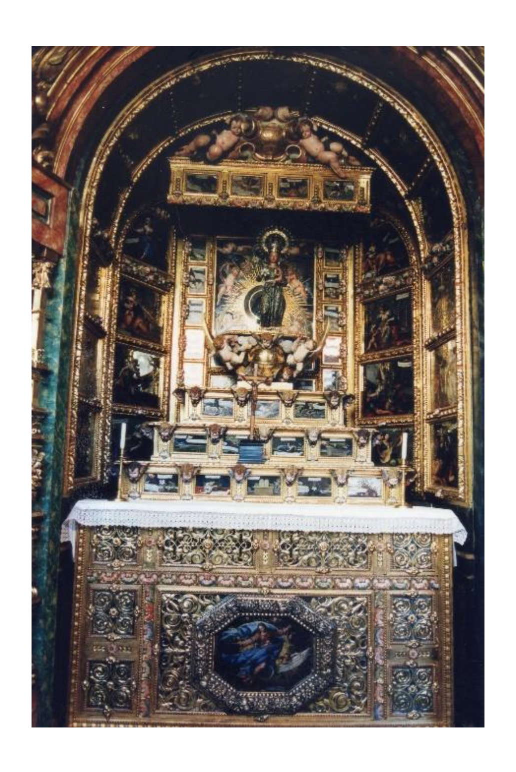


Fig. 6. *Retablo de la Virgen de Guadalupe*, Sebastián de Herrera Barnuevo, 1653. Claustro alto del Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid. Foto: [CGHV].

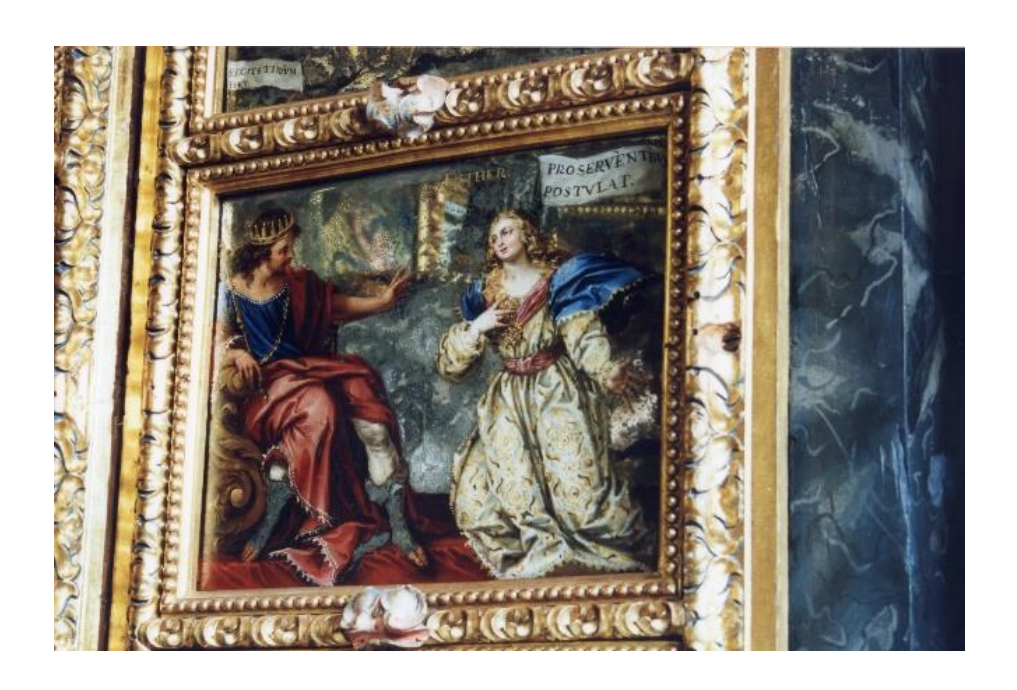


Fig. 7. *Ester ante Asuero*, Sebastián de Herrera Barnuevo, 1653. Claustro alto del Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid. Foto: [CGHV].



Fig. 8. *Salomón y la Reina de Saba*, Sebastián de Herrera Barnuevo, 1653. Claustro alto del Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid. Foto: [CGHV].



Fig. 9. *Coronación de la Virgen*, Sebastián de Herrera Barnuevo, ca. 1655. Museo del Prado, Madrid, Foto: [MP].



Fig. 10. *Apoteosis de San Agustín*, Sebastián de Herrera Barnuevo, ca. 1655. San Francisco "el Grande", Madrid, Foto: [CGHV].

STEFANO FRUGONI, ESCULTOR DEL MÁRMOL DE CARRARA

Ricardo García Jurado

Universidad de Sevilla

RESUMEN: El presente estudio pretende enfocar una nueva perspectiva sobre el desconocido escultor Stefano Frugoni. El análisis de su principal producción conservada en Cádiz y las posibles relaciones establecidas con los Frugoni o Frugone -una familia de comerciantes del mármol- sitúan su formación en Roma. Paralelamente se aborda el proceso de encargo de un bloque, su transporte y transformación en escultura durante los años de apogeo del Barroco.

PALABRAS CLAVE: Escultura, barroco, Cádiz, Roma, siglo XVII, mercaderes.

ABSTRACT: The purpose of this essay is to gain an insight into the unknown sculptor Stefano Frugoni. The studies of his main production, preserverd in Cádiz - in southern Spain - and his likely relationship with Frugoni or Frugone - a marble trading family - gives the idea that he was educated in Rome. At the same time, it talks about how it is made an order to work on a marble block, his transportation and his transformation into a carving during the height of the Baroque.

KEYWORDS: Sculpture, Baroque, Cádiz, Rome, 17th century, merchants.

GENOVESES, FENICIOS DE LA MODERNIDAD

Una Real Cédula otorgada el 14 de septiembre de 1519 obligó a la Casa de la Contratación de Indias a situar un visitador en Cádiz. Desde este momento el puerto de partida al Nuevo Mundo se convirtió en un creciente emporio, cuya pujanza económica llegó a su cénit en 1717 con el definitivo traslado de dicha institución desde Sevilla a la ciudad. Entre estas fechas se avecindó una acaudalada clientela de distintas nacionalidades con pretensiones comerciales, creciendo exponencialmente su población con un nuevo carácter cosmopolita; no en vano se asentaron colonias de ingleses, flamencos, franceses, alemanes, florentinos,

venecianos, napolitanos y genoveses. Fueron éstos últimos los responsables del nuevo horizonte hacia el que navegó el arte gaditano, cuyo mecenazgo no sólo supuso un continuo flujo de importaciones desde la metrópolis[1]. Durante los últimos años del siglo XVII se estableció un nutrido grupo de escultores, entalladores, ebanistas, doradores y pintores venidos de Liguria, atraídos por la prosperidad de la comarca de la Bahía. Una serie de creadores que progresivamente hicieron de Cádiz un foco artístico capital en el devenir del conflictivo siglo XVIII, entre el desbordante rococó y el puro academicismo; un núcleo que desgraciadamente apenas ha sido revestido de importancia por la historiografía española[2].

La cualidad marítima de Cádiz favoreció la fácil implantación de cualquier novedad del barroco europeo dentro de una sociedad acostumbrada al permanente cambio de mercaderías. Gracias al patrocinio de las grandes familias de genoveses - antiguos banqueros y mercaderes con bienes de abolengo- la ciudad se revistió de mármoles que recordaban la Liguria natal; gusto estético que igualmente fue permeable y emulado por los restantes grupos sociales, justificando el rápido desembarco del barroco italiano. Otro argumento que facilitó esta transferencia fue la escasa competencia local. En estos años posteriores al dorado comedio del siglo XVII, tan sólo arribaron temporalmente algunos virtuosos que tras el cumplimiento

---

[1] Algunas datos en torno a estos comerciantes en SANCHO DE SOPRANIS, H. "Los genoveses en la región gaditano-xericiense de 1460 a 1800", *Hispania*, nº 8 (1948), pp. 355-402; SANCHO DE SOPRANIS, H. "Las naciones extranjeras en Cádiz durante el siglo XVII", *Estudios de Historia Social de España*, Tomo. IV, Vol. 2. (1962), pp. 661-700; e IGUAL LUIS, D. y NAVARRO ESPINACH, G. "Los genoveses en España en el tránsito del siglo XV al XVI", *Historia. Instituciones. Documentos*, nº 24 (1997), pp. 261-332.

[2] Son destacables los estudios de RAVINA MARTÍN, M. "Mármoles genoveses en Cádiz", en: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Tomo I. Sevilla, Univ. de Sevilla, 1982, pp. 595-615; RIVAS CARMONA, J. *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, Diputación provincial de Córdoba, 1990, pp. 58-67; ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L. "Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile", *Atrio: revista de historia del arte*, nº 7 (1995), pp. 57-66; FRANCHINI GUELFI, F. "La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción", en: BOCCARDO, P. et al. (coord.) *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, Fundación Carolina, 2004, pp. 205-22; SÁNCHEZ PEÑA, J. M. *Escultura Genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*. Cádiz, J. M. Sánchez Peña, 2006, pp. 21-55; y FRANCHINI GUELFI, F. "Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción", en: MARTÍNEZ MONTIEL, L. F. et al. (coord.) *La imagen reflejada: Andalucía, espejo de Europa*. Sevilla, Consejería de cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 96-110; MORENO ARANA, J. M. "La escultura barroca en las provincias de Cádiz y Huelva", en: FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Vol. II. Antequera, ExLibric, 2016, pp. 273-96.

de varios contratos marchaban de nuevo sin posibilidad de afianzar el gremio, como fue el caso de Luisa Roldán[3].

La capilla de la Nación Genovesa en la Catedral Vieja de Cádiz, es el epicentro de todo un maremoto de creaciones vinculadas con el quehacer de los artistas ligures. Una obra concertada en 1651 con los escultores Tomaso Orsolino y Giovanni Tomaso Orsolino, pertenecientes a una célebre saga de artífices ligados al mármol, los cuáles vinieron a montarla en 1671[4]. Pronto, la magnificencia del retablo aumentó decisivamente el prestigio de esta colonia, despertando los recelos de otros colectivos. El mármol era una nítida identificación de poder y una obra de este calibre supone una inversión que sobrepasa los costes de cualquier retablo dorado, un material al que sólo podían rezar los devotos acomodados. Fueron los propios canónigos del cabildo catedralicio capitaneados por el arcediano de Medina Sidonia, D. José Ravaschiero, los que no dejaron pasar demasiados años de exclusiva gloria y ostento a los genoveses[5].

En 1673 firmaba Andrea Andreoli "maestro en arquitectura de mármoles" el contrato de la desaparecida portada de la Catedral Vieja con un coste de 5000 pesos, una obra que describió el testigo ocular Fray Gerónimo de la Concepción: *"(…) Passada esta Capilla, sucede una de las dos puertas principales de el Templo, que cae al Norte, cuya fachada guarneze una rica portada de mármoles, apreciada en 8. mil ducados. Estriva toda sobre cuatro Columnas Salomonicas, y rematando en medio punto, vuela al ayre sobre el convexo una Imagen de el Salvador, de estatura perfecta, debajo de la cual está otra de N. Patron Santiago, a sus pies las armas de la Iglesia, a sus dos lados los dos Patronos S. Servando, y Germano, y entre las columnas S. Pedro, y S. Pablo. Vi colocar esta portada el año 1682"*[6]. En 1838 se procedió al desmontaje de

[3] Sobre este particular y la Roldana véase ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L. y ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F. "Cádiz y 'La Roldana'", en: TORREJÓN DÍAZ, A. et al. *Roldana*. Sevilla, Consejería de cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 105-26.

[4] Un destacable estudio de los Orsolino y otros artistas genoveses en BELLONI, V. *La grande scultura in marmo a Genova (secoli XVII e XVIII)*. Génova, G. B. G, 1988, pp. 99-108; y el estudio de la capilla de los genoveses en CAMPOY, M. y RODRÍGUEZ, P. "Capilla de la Nación Genovesa en la Catedral Vieja de Cádiz: Propuesta de intervención global para la consolidación, restauración y conservación preventiva de su retablo", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 32 (2000), pp. 151-62.

[5] Algunos datos acerca del arcediano de ascendencia genovesa en RAVINA MARTÍN, M. "Mármoles…", op. cit., pp. 599-601.

[6] Se trata de una fuente indispensable relativa a la historia de la ciudad, FRAY GERÓNIMO DE LA CONCEPCIÓN. *Emporio del Orbe, Cádiz ilustrada*. Ámsterdam, [s.n] 1690, p. 571.

esta portada para dotar a la Catedral Nueva de esculturas de calidad que la embellecieran, encontrándose hoy día dispersas por su recinto[7].

La novedosa obra salomónica que presentaba la fachada catedralicia tuvo su temprana consecuencia en el convento de Santo Domingo. En 1683 el almirante de la flota de Indias D. Francisco Navarro, devoto de la Virgen del Rosario, encarga al mismo arquitecto *"de nación milanés"* y *"vezino de la ciudad de Carrara"*, la ejecución de *"un retablo de mármoles para el altar mayor"* que cobijara la imagen letífica, por un total de 9200 pesos. Una obra colosal trabajada por partes en Carrara y parcialmente en Génova, contando con la supervisión de los envíos del propio maestro de origen lombardo, quien se personó en Cádiz para su definitivo montaje en 1691. El pormenorizado contrato atestigua que el diseño le fue entregado a Andreoli, cuya traza responde a los tradicionales cánones de la retablística salomónica andaluza, siendo su plausible proyectista Juan González de Herrera, destacado maestro ensamblador de la segunda mitad de siglo. Así mismo, se identifica al prior del convento fray Dionisio de Figueroa como mentor intelectual de la obra, firmando satisfecho al final del documento[8].

En ambas empresas de Andrea Andreoli colabora el escultor carrarés Stefano Frugoni, encargado de realizar la práctica totalidad de las imágenes salvo la efigie de *santo Domingo de Guzmán* del retablo dominico, obra firmada por Jacopo Antonio Ponzanelli[9]. La constatación de la autoría de Frugoni se debe a las inscripciones autógrafas que aparecen en la peana de *san Pablo* de la portada (*STEPH.S FRUGO.S CARRARIEN. FECIT*); la mal conservada en la fragmentada peana de *san Francisco de Asís*; en el basamento de *santa Catalina de Siena* (*STEPHANUS FRUGONIS CARRARIENSIS FE. T*); y la base del relieve del *Calvario* (*STEPHANUS FRUGONUS CARRARIENSIS FECIT*), éstas tres últimas pertenecientes al retablo. No se conoce

[7] Una fuente decimonónica es inmediata a la consagración de la Catedral Nueva, URRUTIA, J. *Descripción histórico-artística de la catedral de Cádiz*. Cádiz, [s.n], 1843, p. 191.

[8] La investigación aportada por fray Vicente Díaz constituye un primer acercamiento a la documentación y al verdadero nombre del escultor, DÍAZ, V. "El retablo de Santo Domingo de Cádiz", *Archivo Dominicano*, Tomo XVI (1995), pp. 341-60.

[9] Un profundo estudio relativo a Ponzanelli y esta obra en FRANCHINI GUELFI, F. *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore, Architetto, Decoratore*. *Carrara 1654 - Genova 1735*. Carrara, Associazione culturale PerCorsi d'arte, 2011, pp. 82-83. También hizo la fachada de la *Casa de las Cadenas*, actual Archivo de Protocolos de Cádiz, y el *Vía Crucis* de los Capuchinos; véase respectivamente PEMÁN, C. "Arquitectura Barroca Gaditana. Las casas de Don Diego de Barrios", *Archivo español de arte*, t. XXVIII, nº 111 (1995), pp. 199-206; y DÍAZ, V. *El Vía Crucis de Ponzanelli*. Cádiz, Diputación de Cádiz, 2001, pp. 15-27.

otro dato en España sobre el desconocido carrarés, siendo necesario viajar a la Liguria para encontrar otra pieza vinculada a su puntero.

UN FARO EN LA BRUMA, LIGURIA

El único documento rubricado por el artista es el acuerdo para labrar el altar mayor de la *chiesa della Natività di Maria Santissima* de Bogliasco, firmado el 23 de Octubre de 1707 junto al marmolista Giovan Battista Stella. Resulta excepcional este modelo de concierto donde es poco habitual que aparezca el nombre del escultor, algo latente en los contratos gaditanos previos. Otra singularidad del documento -a diferencia de las mencionadas inscripciones autógrafas- es su firma como Gio Stefano Frugone lo que puede llegar a confundir con una personalidad distinta. Sin embargo el detallado análisis de los ángeles querubines que aparecen en los extremos, contrastados con las mismas figuraciones del retablo gaditano, corrobora una idéntica paternidad. Fruto de la renovación artística a la que se somete el templo durante el siglo XVIII, el altar se traspasó en 1782 a la *chiesa di Santa Chiara* de la misma localidad ligur, donde actualmente se conserva[10]. Sin otra referencia por el momento sobre la actividad del carrarés que revele su marco cronológico, se ha barajado la posibilidad de parentesco con Filippo Frugone[11].

TRAS LA ESTELA DEL NAVÍO, LOS FRUGONI: CANTERAS Y TRAVESÍAS

En el siglo XVII era usual que los escultores de Roma negociaran con los tratantes del mármol, quienes se encargaban de regresar a las canteras, seleccionar el bloque adecuado según un modelo y traerlo a la ciudad por vía marítimo-terrestre; labor a la que se dedicaba Filippo Frugone o Frugoni quien había emigrado

[10] La obra fue recibida en 1708 desde Génova, siendo la profesora Franchini la que enlaza a Gio Stefano Frugone con Stefano Frugoni, FRANCHINI GUELFI, F. "L'arredo ligneo e marmoreo", en: PAOLUCCI, C. (coord.) *Santa Maria di Bogliasco. Documenti, Storia, Arte. Studi in occasione del secondo centenario della Chiesa parrocchiale*. Génova, Associazione Amici Biblioteca Franzoniana, 1994, pp. 57-74.

[11] Esta hipótesis la advirtió el restaurador e investigador de Cádiz José Miguel Sánchez Peña, a quien se agradece particularmente su amable disposición por las consultas realizadas, SÁNCHEZ PEÑA, J. M. *Escultura Genovesa…*, op. cit., p. 43.

a Roma[12]. Sus conexiones familiares con los canteros de Carrara facilitaron la tarea de provisionar mármoles a grandes artistas de la Roma barroca, quienes con el paso del tiempo dejaron de frecuentar las canteras, empleándose en el frenético trabajo del taller[13]. En 1648 Filippo "*scalpellino*" se une en una compañía laboral con Luca Berrettini, otro cantero y mercante del mármol nacido en Cortona[14]. Ambos trabajaron para Borromini, primero en 1653 pavimentando la *basilica di San Giovanni in Laterano* y un año después en la ejecución del altar de la *chiesa di Sant'Agnese in Agone* de la *Piazza Navona*, bajo un primer diseño de Algardi cincelado por el carrarés Domenico Guidi[15]. En las mismas fechas suministraron los bloques con los que Algardi esculpió el relieve del *Encuentro del Papa León Magno y Atila*, de la basílica de San Pedro del Vaticano[16]. Igualmente Frugoni se convirtió en un proveedor de confianza de Bernini al que entrega en 1654 una partida de 30 carretas de mármol para la labra de *Constantino* de la *Scala Regia*. En 1667-68 la misma compañía recibe una serie de pagos por los diez bloques desbastados de los *Ángeles* del *Ponte Sant'Angelo* que Bernini y sus colaboradores esculpieron. En ellos aparece Frugoni trabajando desde Carrara, mientras que Berrettini se encuentra en Roma en calidad de procurador[17]. La destreza de su cometido lo situó como un relevante abastecedor de mármoles de la fábrica de San Pedro, encargos con los que debió sacar ingentes ganancias[18]. En una de las cartas que dirige Berrettini a Filippo aparece también como destinatario Giacomo Frugoni, ignorándose la relación

[12] Según Jennifer Montagu, entre los más importantes mercantes del mármol se encuentran Domenico Marcone, su hijo Giovanni Battista Marcone y Filippo Frugoni, MONTAGU, J. *Roman baroque sculpture: the industry of art*. New Haven, Yale University Press, 1989, pp. 21-47.
[13] Un profundo estudio de las canteras y canteros de Carrara en KLAPISCH-ZUBER, C. *Les Maîtres du marbre (1300-1600)*. París, l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1969, pp. 190-203.
[14] Referente a Luca Berrettini, primo del pintor y arquitecto Pietro da Cortona, quien lo involucró en algunos de sus proyectos véase LEONARDO, M. "Gli statuti dell'università dei marmorari a Roma: scultori e scalpellini (1406-1756)", en *Studi Romani*, XLV, nº 3-4 (1997), pp. 269-300.
[15] Acerca de la solería del Laterano en ROCA DE AMICIS, A. "Il pavimento borrominiano di San Giovanni in Laterano. Storia di un cantiere e di alcuni pavimenti del Seicento Romano", en *Studi Romani*, XLVI (1998), pp. 91-102; y en cuanto a la ejecución del altar de Sant'Agnese en DEL PIAZZO, M. *Ragguagli borrominiani: mostra documentaria*. Roma, Ministero Dell'Interno, 1980, p. 217.
[16] El contrato y la obra de Alessandro Algardi véase en MONTAGU, J. *Alessandro Algardi*. New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 358-60, cat. 61.
[17] El *Ponte Sant'Angelo* reunió a los principales escultores del tercer cuarto de siglo, estudiado por WEIL, M. S. *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*. Philadelphia, The Pennsylvania State University Press, 1974, pp. 117-38; y CARDILLI ALLOISI, L. y TOLOMEO SPERANZA, M. G. *La via degli Angeli. Il restauro della decorazione scultorea di Ponte Sant' Angelo*. Roma, De Luca, 1988, pp. 246-60.
[18] La relación con la fábrica de San Pedro y otras noticias del comercio del mármol en FEDERICI, F. "'Conducon monti in mar': percorsi di marmi e scultori tra le Apuane e Roma nel Seicento", *Between technique and semantics. Material of sculpture until the end of 19th century*. Breslavia, A. Lipińska, 2010, pp. 471-88

parental entre ambos. Se puede suponer que Giacomo expandiera el negocio familiar hacia Génova, como refleja una venta de mármoles en 1660 al escultor marsellés Pierre Puget[19].

Realmente estos Frugoni con residencia en Carrara eran una ramificación de los Frugoni o Frugone de Lavagna, un enclave costero a mitad de camino entre Génova y Carrara con canteras de pizarra. En mayo de 1541 un tal Stefano Frugoni de Lavagna se obliga a conducir mármoles desde la playa de Avenza -cerca de Carrara- hasta Pisa para el arquitecto y escultor florentino Niccolò Tribolo[20]. Meses después conviene con el escultor toscano Raffaello da Montelupo dos portes desde Carrara, a Roma y a Corneto; y de nuevo en 1556 firma otro contrato con el escultor florentino Vicenzo de' Rossi para transportar una obra de éste hasta la orilla del río Tíber[21]. En 1581 otro Frugone, Jacopo "*patrone de barca*", lleva un bloque de mármol a Roma para un Cristo del escultor Prospero Antichi *il bresciano*[22].

Toda esta serie de acuerdos contractuales desvelan las raíces de la familia que inicialmente estaba especializada en el transporte marítimo-fluvial de materiales y obras desde Carrara, donde el cliente comparece. La navegación de cabotaje se hacía en una pequeña embarcación rápida de vela latina llamada "*tartana*" que no permitía un excesivo lastre. Con el tiempo los rendimientos hicieron crecer a la empresa familiar que manejó una pequeña flota para poder abastecer diversos puertos en la centuria posterior, pasando de ser "*patroni*" o propietarios de las embarcaciones, a "*armatori*" o navieros constructores del "*brigantino*", un buque de mayor bodega y desplazamiento en alta mar[23]. La tarea de consignatario fue superada por otra rama de la familia: Pietro y Giovanni Battista Frugone -originarios de Chiavari y avecindados en Génova- dedicados al seguro de

---

[19] La carta en la que aparece Giacomo publicada por CARDILLI ALLOISI, L. y TOLOMEO SPERANZA, M. G. *La via degli Angeli*…, op. cit., p. 261, doc. 4; y la referencia contractual con Puget la da CAMPORI, G. *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*. Módena, [s.n], 1873, p. 357.
[20] Cfr. CAMPORI, G. *Memorie biografiche*…, op. cit., p. 342.
[21] *Ibídem*, p. 358 y p. 360.
[22] *Ibíd.*, p. 268. También se nombran a Stefano y Jacopo en unos documentos de 1577 y 1587, publicados por KLAPISCH-ZUBER, C. *Les Maitres*…, op. cit., p. 190 y p. 203.
[23] En referencia a las familias de comerciantes de mármol y las embarcaciones usadas, véase SANTAMARIA, R. "Il marmo di Carrara e il porto di Genova nei secoli XVII e XVIII", *La Casana*, XLVI, nº 1 (2004), pp. 28-39.

nave, mercancía y tiempo de viaje, cobrando grandes beneficios con el comercio de España según revela la documentación de 1622[24].

Sería lógico que fueran varios los linajes que surgieron de Lavagna dedicados a una principal actividad de transporte de mármoles. De los Frugoni de Lavagna, otro Giovanni Battista fue el que concertó los materiales con el citado Guidi para un nuevo altar en la *capella del Monte di Pietà* de Roma en 1659[25]. A diferencia de los Frugoni de Carrara, Giovanni Battista tuvo una visión de negocio más amplia. En 1669 le fue encargado el porte de "*carrate di marmi da sessanta cinque, sino in settanta*" desde la playa de Avenza de Carrara a los puertos provenzales de Tolón y Marsella[26]. La tracción de una carreta por una yunta de bueyes podía ser de 750 kg; el barco *Madonna del Santissimo Rosario* debía tener las dimensiones de un bergantín para poder embarcar 52 toneladas, cuyos costos traslucen el poder adquisitivo de este mercante y su proyección comercial. Así mismo también suministró bloques específicos, como se deduce del contrato de 1677 con los escultores Giuseppe Giorgetti y Lorenzo Ottoni, para la recomposición de un *Apolo* perteneciente a la colección del Cardenal Barberini[27]. La última ambición conocida de este tratante data en 1688, adquiriendo por 9 años los derechos de explotación sobre la cantera de Cottanello, en el interior del Lazio. Con ello conseguía monopolizar el comercio de su jaspe rosáceo, un tipo de piedra veteada no muy compacta popularizada en Roma y usada por Bernini para las columnas del interior de la basílica de San Pedro[28]. Gracias a los registros portuarios se conocen los nombres de otros "*patroni*" Frugoni que desembarcaban mármoles en Génova: Giacomo Frugone (1719), Gio María Frugone (1720) y Andrea Frugone (1728)[29].

---

[24] Chiavari es otra población costera que se encuentra a 3 km de Lavagna. Esta rama familiar se estudia en LO BASSO, L. *Capitani, corsari e armatori: i mestieri e le culture del mare dalla tratta degli schiavi a Garibaldi*. Novi Ligure, Città del silenzio, 2011 pp. 21-27.

[25] El contrato con Domenico Guidi en GIOMETTI, C. *Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*. Pisa, Università di Pisa, 2007, p. 15.

[26] La noticia del acuerdo para llevar mármoles a la Provenza se cita, FEDERICI, F. "Marmi da scolpire e marmi lavorati tra Roma e le Apuanenella seconda metà del Seicento", en: BARBERINI, M. G. et al. *Tre cardinali e un monumento*. *Viaggio nella Roma del Seicento tra devozione e arte*. Roma, Campisano Editore, 2014, pp. 85-102.

[27] Sobre ambos escultores y el patrono coleccionista en MONTAGU, J. "Antonio and Gioseppe Giorgetti: Sculptors to Cardinal Francesco Barberini", *Art Bulletin*, nº 52 (1970), pp. 278-98.

[28] Dato extraído de SCIARPELLETTI, A. *Un esempio di impiego del Cottanello nella Roma del XVII secolo: la Basilica di San Pietro*. Roma, APAT, 2007 [Tesis inédita], pp. 21-23.

[29] Cfr. SANTAMARIA, R. "Il marmo…", op. cit., pp. 33-34.

Algo mejor conocido es Giovanni Martino -quizás el último gran mercader de la familia Frugoni- quien estuvo más especializado en el suministro de material a los escultores. Acudió a la Academia de Francia en Roma, por el envío de una escultura de Pierre Le Gros en 1690. Fue provisor de los mármoles para los relieves de *La Religión triunfando sobre la herejía* del mismo Le Gros y *el Triunfo de la Fe sobre el paganismo* de Jean-Baptiste Théodon de la capilla de san Ignacio del *Gesù* (1695); convirtiéndose en un hombre de confianza del Cardenal Ottoboni, a cuyo servicio había entrado en 1694[30]. El minucioso contrato de los *Apóstoles* de la basílica del Laterano (1703) aclara con precisión sus responsabilidades y la evolución del oficio con respecto a sus antecesores. En él se estipulan los gastos que corrían a cuenta del mercader, como los aranceles portuarios y otros importes derivados de la travesía, comprometiéndose a ofrecer un mármol de calidad y a supervisar todo el proceso. Cada apóstol le suponía un beneficio de 2800 escudos repartidos en 4 cobros: Al ordenar la piedra en la cantera conforme al modelo proporcionado por cada escultor; tras la descarga del bloque en el arsenal pontificio de Ripa Grande (cuya dársena de atraque había mejorado); a la entrega en el taller y erección sobre la plataforma del sacado de puntos; y finalmente tras el traslado y alzado en su definitivo emplazamiento dentro de la basílica[31]. También el Cardenal Ottoboni lo involucró en el proyecto monumental funerario de su tío, el pontífice Alejandro VIII, entregando los mármoles del basamento y las alegorías de la *Religión* y la *Prudencia* (1704-1714)[32].

LA CIRCULACIÓN DE ESCULTORES ENTRE ROMA, GÉNOVA Y CARRARA

Sin un dato aclaratorio que establezca la relación entre el escultor Stefano y esta familia de comerciantes, y aunque exista un vínculo muy probable -Carrara, el mármol y el apellido- es necesario entrar en el terreno de las hipótesis que puedan

---

[30] Sobre este importante mercader, se recomienda la lectura del completo artículo de OLSZEWSKI, E. J. "Giovanni Martino Frugone, Marble Merchant, and a Contract for the Apostle Statues in the Nave of St John Lateran", *The Burlington Magazine*, Vol. 128, nº 1002 (1986), pp. 659-66. Este importante ciclo escultórico vuelve a reunir a los principales escultores que había en Roma en el tránsito de un siglo a otro.
[31] *Ibídem*, p. 666.
[32] Los avatares del monumento y su estudio en OLSZEWSKI, E. J. *Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican Tomb of Pope Alexander VIII*. Philadelphia, American Philosophical Society, 2004, pp. 177-227.

vislumbrar sus circunstancias vitales. A mediados del siglo XVII se estrechan las relaciones entre Roma y Carrara mediante un protagonista aún no aludido, el cardenal genovés Alderano Cybo (1613-1700). Hijo del príncipe ducal de Massa-Carrara, prelado doméstico del papa Urbano VIII y cardenal por el pontífice Inocencio X desde 1645; lo sitúa en la alta esfera del Vaticano en un momento al que acuden a la Ciudad Eterna un sinfín de artífices del mármol. Bajo el amparo de este prelado, la colonia de canteros y escultores procedentes de Massa-Carrara y de Liguria acaparó la mayoría de las empresas papales[33].

De todos ellos cabe señalar el cincel de Filippo Parodi (1630-1702). Genovés y asistente al estudio de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) de 1655 a 1661, recogió el dominio técnico del genio y la elegancia de Alessandro Algardi (1598-1654)[34]. Tras su marcha de Roma difundió las formas del barroco en Génova, Padua y Venecia. Con él se formaron el carrarés Jacopo Antonio Ponzanelli (1654-1735), partícipe en el retablo de Santo Domingo de Cádiz; y el genovés Angelo de Rossi (1671-1715), escultor de *Santiago el Menor* y el *monumento de Alejandro VIII* del Laterano. Otro importante maestro de Carrara fue Domenico Guidi (1625-1701), quien entró en el taller de Algardi en 1648, y colaboró con Bernini cincelando el *Ángel con la lanza* del *Ponte Sant'Angelo*. Por otra parte Génova se convirtió en un centro emergente del Barroco con el regreso de Parodi entre 1661 y 1670, coincidente con la estancia de otro notable artista, el marsellés Pierre Puget (1620-1694), quien tuvo taller en la ciudad desde 1660 a 1668[35]. Todos estos escultores mencionados fueron abastecidos por los mármoles de los Frugoni como se ha podido detallar anteriormente.

---

[33] Relativo al mecenazgo del cardenal Alderano Cybo en FEDERICI, F. "Centri e periferie del barocco: circolazione di opere e artisti tra Massa, Carrara e Roma nel Seicento", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, nº 5, 1/1 (2009), pp. 19-46.

[34] Dada la falta de actualización de la historiografía española, con el fin de divulgar el conocimiento, se aportan los principales estudios de estos artistas: como obras de carácter general MONTAGU, J. *Roman baroque sculpture*..., op. cit.; BACCHI, A. *Scultura del '600 a Roma*. Milán, Longanesi, 1996; FERRARI, O. y PAPALDO, S. *Le sculture del Seicento a Roma*. Roma, Bozzi, 1999; y ANGELINI, A. *La Scultura del Seicento a Roma*. Milán, 5 continents, 2005. Todavía siguen siendo básicas las monografías de Parodi ROTONDI BRIASCO, P. *Filippo Parodi*. Génova, Università di Genova, 1962; de Bernini, WITTKOWER, R. *Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*. Londres, Phaido Press, 2015; y de Algardi MONTAGU, J. *Alessandro Algardi*..., op. cit.

[35] Acerca de Puget véase GAVAZZA, L. et al. (coord.) *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova*. Milán, Electa, 1995; y la escultura genovesa de estos años en PARMA ARMANI, E. et al. *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*. Vol. 2. Génova, Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988.

La instrucción de Stefano Frugoni debió cimentarse en gran medida dentro de la extensa nómina de artífices anónimos que se emplearon en Roma. Su arco cronológico conocido (1673-1708) lo ubica generacionalmente en una etapa de formación anterior al coetáneo Ponzanelli, quien debió entrar en el taller de Parodi en la misma fecha del contrato de la portada de la Catedral Vieja[36]. La relevancia de una obra de esta envergadura sitúa a Stefano como un artista maduro e independiente, alrededor de los 30 años, por lo que su educación artística y colaboración con algún obrador transcurrió entre 1655-1670 aproximadamente; años de plena efervescencia en Roma. En este lapso, los influjos de Bernini y Algardi no habían sobrepasado los Alpes Apuanos. Su principal seguidor fue Giovanni Lazzoni (1618-1687) que tras pasar por Roma, Módena o Lucca no regresa hasta los años 70-80 a Massa-Carrara[37]. En la Génova anterior a Puget y Parodi, los avalados Orsolino tampoco creaban modelos dinámicos ni usaban los medios técnicos avanzados por Roma; era una obra completamente opuesta a la de Stefano Frugoni[38].

UN GOLPE EN EL MÁRMOL, LOS ESCULTORES FRUGONI

Otro modo de hallar la formación romana es su bagaje artístico analizando los posibles referentes visuales. Quizás sea el *san Pablo* (1649) de Pietro Paolo Naldini (1619-1691) que atesora la *basilica di San Martino ai Monti*, el precedente iconográfico del homólogo santo de Frugoni[39]. Naldini participó en el *Ponte Sant'Angelo* realizando el *Ángel con la túnica y los dados*, y la versión del *Ángel con la corona de espinas* que sustituía la obra de Bernini. Este escultor poco conocido, fue un colaborador ya instruido que se limitó a seguir los patrones del maestro, como la *santa Práxedes* de *Santa Maria del Popolo* que comparte arco con *santa Pudenziana* de otro escultor de confianza de Bernini, Lazzaro Morelli (1619-1690). Morelli se formó inicialmente con François Duquesnoy (1597-1643) e hizo el *Ángel con los*

[36] Los años de formación de Ponzanelli en FRANCHINI GUELFI, F. *Jacopo Antonio Ponzanelli…*, op. cit., pp. 49-59.

[37] La producción del escultor Lazzoni a su regreso a Carrara en FEDERICI, F. "«Giovanni Lazzoni scultore fece»: l'altare di Santa Maria Maddalena de' Pazzi nella chiesa del Carmine di Carrara", *Atti e Memorie della Accademia Aruntica di Carrara, vol. XX (2014), pp. 55-72.*

[38] Cfr. FRANCHINI GUELFI, F. "La escultura de los siglos…", op. cit., p. 209.

[39] Cfr. FERRARI, O. y PAPALDO, S. *Le sculture del Seicento…*, op. cit., pp. 359-60.

látigos del ciclo del puente. A él se debe parte de la ejecución de otro gran proyecto berniniano: las esculturas en travertino que coronan la columnata de la *Piazza di San Pietro*[40]. Las 140 efigies de santos que contemplan la plaza componen un catálogo hagiográfico basado en los diseños de Bernini, interesando particularmente la *santa Catalina de Siena* (c. 1666) esculpida por Morelli, que quedó en la retentiva visual de Stefano Frugoni, como demuestra su mejorada versión gaditana del convento de Santo Domingo. Entre la pléyade de cooperantes anónimos o poco conocidos de este proyecto, resalta el nombre del escultor Valerio Frugoni, quien recibió el pago de 70 escudos por la hechura de *santa Teresa de Ávila*, entregada el 6 de septiembre de 1703[41]. Valerio tuvo una larga formación con el ya referido Guidi, a quien tanto Filippo como Giovanni Battista Frugoni habían suministrado mármoles. Colaboró en el taller del maestro desde al menos 1677 hasta 1685, y es un firme ejemplo de las fuertes relaciones existentes dentro de la colonia de Carrara[42]. No sería extraño que el precedente familiar de Valerio fuera Stefano Frugoni.

Recientemente ha salido al mercado una nueva obra que se debe incorporar al catálogo de Stefano y que puede completar los argumentos de su aprendizaje en Roma. Se trata de un busto femenino que representa alegóricamente a *La primavera*, en cuyo corte del hombro izquierdo se halla de nuevo labrada una inscripción autógrafa (*STEPHA.US FRUGO.NI CARR.IS FECIT*)[43]. Quizás esta singular pieza de temática profana aproxima al escultor a una clientela culta y refinada que la integrase en su colección, con toda probabilidad un mecenas relacionado con el mundo ligur. Una atenta mirada sobre la obra gaditana puede constituir la última prueba vinculante con Roma, sirviendo de manifiesto para valorar justamente a este escultor eclipsado.

---

[40] Los proyectos de estos intensos años de diseño de Bernini con su amplio grupo de colaboradores se estudian con precisión en el capítulo al respecto de MONTAGU, J. *Roman baroque sculpture*…, op. cit., pp. 126-50.

[41] La obra y el escultor Valerio Frugoni en MANNINO, P.S.M. "Valerio Frugoni (Frugone)", en: MARTINELLI, V. (coord.) *Le statue berniniane del colonnato di San Pietro*. Roma, De Luca Editore, 1987, p. 212.

[42] Los pagos que atestiguan el tiempo que estuvo con Domenico Guidi se citan en GIOMETTI, C. *Uno studio e i suoi scultori*…, op. cit., p. 24.

[43] La obra salió a subasta en *Christie's*, Londres, 2 de diciembre de 2014, venta 10048, lote 57 [consulta: 18-10-2016] - http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/a-large-marble-bust-of-spring-by-5853914-details.aspx#top -

QUITANDO MATERIA, LA TÉCNICA DE STEFANO FRUGONI

La principal aportación de Bernini al campo escultórico fue el uso del movimiento helicoidal en el que se ven inmersas sus composiciones, como base de la propia inestabilidad del sentimiento humano; representado hasta las últimas consecuencias naturalistas en las facciones de sus personajes[44]. Esta exploración psicológica también involucra a la mente del espectador, que se ve atraído por el propio movimiento de sus figuras cinéticas hacia una dualidad antagónica entre lo ficticio y lo real. Sus obras se sujetan a un plano posterior o marco escenográfico del que parecen salir, renunciando a la multiplicidad de perspectivas manierista, lo que refuerza su concepto teatral de controlar la vista del observador[45]. Pero también Bernini como dominador de los procedimientos técnicos de la escultura en mármol, incorpora una serie de recursos basados en el modelado lumínico, fomentando la sugestión perceptiva. Las acusadas sombras y luces que se crean en el mármol, dependientes de la incisión en el volumen, logran aparentar un efecto ilusorio dinámico. El uso de un pulido casi traslúcido, los surcos labrados por la gradina o el relieve dejado por los golpes secos del puntero y el escafilador; destaca los contrastes táctiles entre la blanda piel o el áspero tacto de un tejido. Todos estos aspectos matéricos que Bernini dejó como legado, fueron rápidamente asumidos por sus coetáneos de Roma[46].

La obra de Stefano Frugoni refleja un pleno conocimiento de las fórmulas berninianas. Para analizar correctamente el ciclo escultórico perteneciente a la antigua portada de la Catedral Vieja, habría que hacer un esfuerzo mental recomponiéndola según la descripción citada del fraile Gerónimo de la Concepción. A ambos lados de la portada entre ascensionales columnas salomónicas se

---

[44] Sobre este particular, destaca el trabajo de MONTAGU, J. *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun`s Conference sur l`expression generale et particuliere*. New Haven, Yale University Press, 1994.

[45] Una muy buena interpretación de la obra de Bernini basada en las ideas de Heinrich Wölfflin y Alois Riegl en LAVIN, I. *Bernini and the Unity of the Visual Arts*. 2 vols. Londres, Oxford University Press, 1980; y el estudio de su escenografía y los juegos ilusorios utilizados en el reciente trabajo de WARWICK, G. *Bernini: Art as theatre*. New Haven, Yale University Press, 2012, pp. 43-77.

[46] Conviene citar algunos de los estudios que abordan la técnica, BEDINI, G. "Elementi di tecnica scultorea", *Kermes*, nº 5 (1989), pp. 30-34; ROCKWELL, P. *The art of stoneworking: a reference guide*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995; WITTKOWER, R. *La escultura: procesos y principios*. Madrid, Alianza, 1995, pp. 211-17; AZCONEGUI MORÁN, F. et al. (coord.) *Guía práctica de la cantería*. León, Editorial de los Oficios, 1999; COLIVA, A. (coord.) *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*. Roma, De Luca, 2002; y ROCKWELL, P. et al. *The Compleat Marble Sleuth*. Sunny Isles Beach, Rockrose, 2004.

presentan *san Pedro* (Fig. 1), portando las llaves del cielo, y *san Pablo* (Fig. 2) con la espada de su martirio, que eleva enérgicamente el brazo señalando el camino de la redención, a *Cristo Salvador* en el ático. En el segundo cuerpo sobre la puerta de entrada, se coloca *Santiago* (Fig. 3) el peregrino apóstol que evangelizó Hispania, flanqueado por dos mártires conversos vestidos a la romana: los *Santos Patronos Servando* y *Germán* (Fig. 4), soldados que sueltan su casco a un lado para creer en el principal símbolo de la redención, la cruz; además de portar la triunfal palma del martirio. Ambos representan además el prestigio del episcopado. El cielo se apropia y recorta el remate del conjunto, *Cristo Salvator Mundi* (Fig. 5), que bendice con su mano diestra y sostiene con la contraria la esfera del mundo que protege. Todo este programa iconográfico comunicaba el camino al cielo a través de las puertas de la Iglesia; una portada retablo que tanto a nivel estético como iconológico abría las puertas al barroco italiano. Si bien Stefano Frugoni pudo contar con un primer adiestramiento en el manejo de los útiles de la cantería en Carrara como otros tantos paisanos; se constata en esta obra un depurado oficio técnico solamente aprendido en Roma: acentuando los rasgos faciales con la gubia y la media caña; usando el trépano entre los bucles del cabello; puliendo las superficies dérmicas para insinuar los huesos; o creando profundos plegados en los mantos y túnicas. La finalidad era que la fuerte luz cenital ayudara a componer visualmente todo el conjunto para su correcta percepción a pie de calle. Hoy día son inapreciables todas estas cualidades con la localización de las mismas, minusvalorando su verdadera valía[47].

En contraposición a las anteriores, las esculturas del retablo de Santo Domingo se encuentran en su lugar original aunque fueron pintadas burdamente, lo que de nuevo desvirtúa las calidades táctiles que ofrece Stefano. En el cuerpo bajo del retablo se disponen a la izquierda el *san Francisco de Asís* (Fig. 6) de Frugoni y a la derecha el *santo Domingo de Guzmán* de Ponzanelli. Su localización entre las grandes columnas salomónicas responde a la leyenda del sueño que tuvieron ambos y el Papa Inocencio III, en el que aparecen dos frailes con la vestimenta de las respectivas órdenes, sosteniendo las columnas de la basílica del Laterano mientras

[47] Otra descripción de un testigo directo de esta portada es la de Antonio Ponz esgrimiendo que "*la portada principal necesitaría de correcciones para ser buena. Están repartidas en ella las estatuas del Salvador, de San Pedro y San Pablo, Santiago, y de los Santos Germano y Servando, Patronos de Cádiz, las quales tienen corto mérito y se dexa conocer que vinieron hechas de Carrara*", PONZ, A. *Viage a España*. Tomo XVII. Madrid, [s.n], 1794, p. 345.

se derrumba. El pontífice al reconocer al día siguiente a ambos fundadores legó una frase: “Las Órdenes de estos dos grandes hombres serán como columnas que salvarán a la Iglesia de su destrucción”. En el cuerpo superior aparecen a la izquierda *santo Tomás de Aquino* (Fig. 7), quien como teólogo supone el acceso a Dios a través del conocimiento; y a la derecha *santa Catalina de Siena* (Fig. 8), la principal mística dominica, traducida como el acercamiento a Cristo a través de la oración y meditación. En el ático del retablo se encuentra un altorrelieve del *Calvario* (Fig. 9) compuesto por la Crucifixión de Cristo con la Dolorosa, el discípulo Juan y María Magdalena arrodillada. Los cuatro santos de las hornacinas se encuentran asociados a la observación de la Pasión y Muerte de Cristo y concretamente a la crucifixión, su pasaje más humano.

Se pueden palpar una serie de diferencias evolutivas del escultor con respecto al primer proyecto. La localización interior de estas figuras determinó un labrado distinto, de paños ceñidos a la anatomía, debido esencialmente a la menor cantidad de luz que recibirían, ausentando los volúmenes acusados y matizando con precisión todo tipo de detalles como los atributos. Se hacen más presentes otros aperos de trabajo del mármol: la labor del escafilador en los adelgazados y movidos paños; la emulación con la gradina del tejido de estameña de *san Francisco de Asís*, con remiendos repasados por la media caña; incluso se varía la labra del puntero en surcos y abanicos para resaltar los pliegues de los ropajes del *Calvario*. En el plano compositivo son unas obras de ritmos sinuosos y elegantes, destacando la lograda actitud introspectiva de *santa Catalina de Siena* y el avance de *san Francisco de Asís* de la hornacina. El dinámico relieve del *Calvario* presenta tres planos en la disposición de los personajes, esculpidos prácticamente en bulto redondo, al modo de las obras de Algardi o Guidi. El retablo de Santo Domingo se convierte en una suerte de aparición mística dentro del templo, cuyos personajes están dotados de un movimiento anímico manifestado a través de la formas. Stefano Frugoni ofrece toda una serie de alardes técnicos y compositivos que lo ubican una vez más en Roma durante su formación.

UN EPÍLOGO EN EL SIGLO DE LAS LUCES

Entre las incógnitas que surgen tras explorar su obra, se formula la trascendencia que ésta pudo llegar a alcanzar en Cádiz y el entorno de la Bahía. La portada de la Catedral Vieja tuvo que ser un buen laboratorio de ideas para los escultores genoveses que se asentaron en la ciudad posteriormente, pudiendo ejercer su debida influencia. Una obra documentada que pasa desapercibida por su ubicación y que invita a pensar en un reconocimiento al escultor por parte de sus compatriotas, es el *san Pablo* (Fig. 10) conservado en la iglesia Mayor de San Pedro y San Pablo de la cercana localidad de San Fernando[48]. Esta talla de 1772 en madera policromada y estofada del escultor Juan Gandulfo -gaditano de padres genoveses- se basa fielmente en el homólogo santo que firmara Stefano Frugoni[49].

La rúbrica del escultor del mármol de Carrara recuerda los orígenes de esta saga familiar en la fuerte tradición local de las canteras, en la que los *scalpellini* cobraban por cada bloque marcado, no en vano el oficio de escultor del mármol se desarrolló desde este gremio. Un escultor que como tantos otros envió su obra a la tan italianizada ciudad de Cádiz, como la refleja el neoclásico Antonio Ponz en su viaje "*Como si no hubieran sido bastantes los chapuceros de estas tierras, fueron a buscar también los de Italia para afear a esta y otras iglesias*"[50].

---

[48] La iglesia consagrada en 1764 bajo la advocación de San Pedro y los Desagravios, no se le añadió el título del santo de Tarso hasta el siglo XIX, véase MÓSIG PÉREZ, F. *El Castillo de San Romualdo. Historia y documentos de un bien cultural de la ciudad de San Fernando (Cádiz)*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2010, pp. 186-89.
[49] Sobre el escultor Juan Gandulfo en SÁNCHEZ PEÑA, J. M. *Escultura Genovesa*…, op. cit., pp. 170-82.
[50] PONZ, A. *Viage a España*…, op. cit., p. 340.

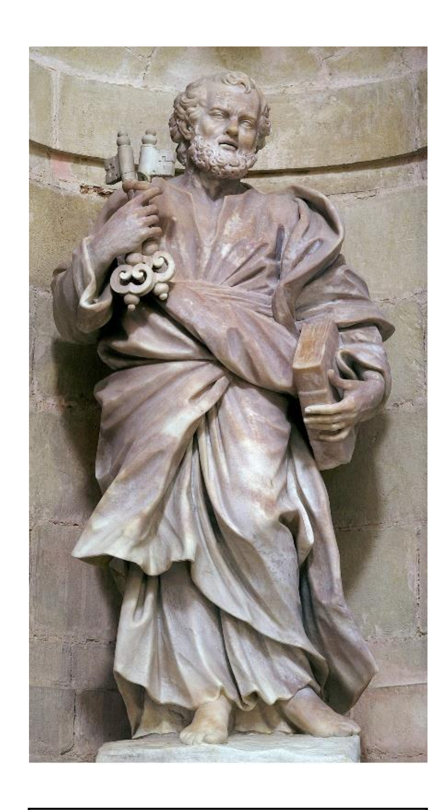


Fig. 1. *San Pedro*, Stefano Frugoni, 1682. Catedral de la Santa Cruz, Cádiz (Cádiz). Foto: Francisco Javier Alcérreca Gómez [FJAG].

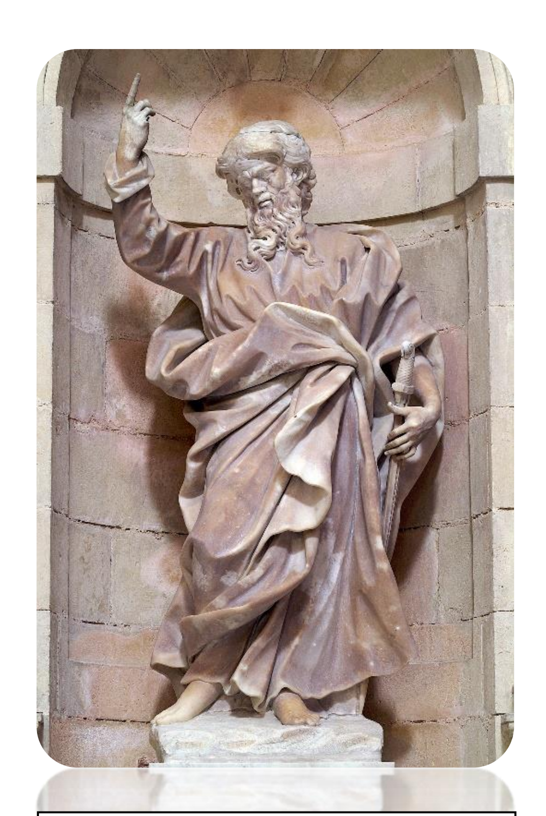


Fig. 2. *San Pablo*, Stefano Frugoni, 1682. Catedral de la Santa Cruz, Cádiz (Cádiz). Foto: [FJAG].



Fig. 3. *Apóstol Santiago*, Stefano Frugoni, 1682. Catedral de la Santa Cruz, Cádiz. Foto: [FJAG].

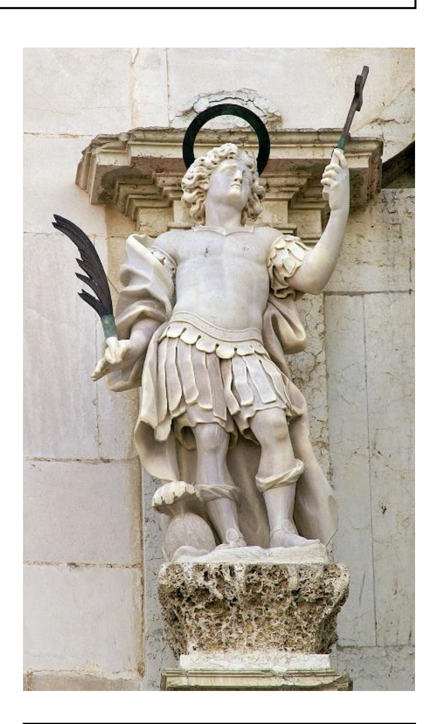


Fig. 4. *San Servando*, Stefano Frugoni, 1682. Catedral de la Santa Cruz, Cádiz. Foto: [FJAG].



Fig. 5. *Cristo Salvator Mundi*, Stefano Frugoni, 1682. Catedral de la Santa Cruz, Cádiz. Foto: [FJAG].



Fig. 6. *San Francisco de Asís*, Stefano Frugoni, 1691. Convento de Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo, Cádiz. Foto: [FJAG].



Fig. 7. *Santo Tomás de Aquino*, Stefano Frugoni, 1691. Convento de Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo, Cádiz (Cádiz). Foto: [FJAG].



Fig. 8. *Santa Catalina de Siena*, Stefano Frugoni, 1691. Convento de Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo, Cádiz (Cádiz). Foto: [FJAG].



Fig. 9. *Calvario*, Stefano Frugoni, 1691. Convento de Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo, Cádiz (Cádiz). Foto: [FJAG].



Fig. 10. *San Pablo*, Juan Gandulfo, 1772. Iglesia de San Pedro y San Pablo y de los Desagravios, San Fernando (Cádiz). Foto: Miguel Rodríguez Estrada.

RETABLÍSTICA BARROCA EN LEBRIJA (SEVILLA). APUNTES PARA UNA RUTA CULTURAL

María del Castillo García Romero

Universidad de Sevilla

RESUMEN: Son múltiples los ejemplos de la retablística barroca en la ciudad de Lebrija (Sevilla), constituyendo una de las tipologías que mejor ejemplifica esta etapa floreciente de las manifestaciones artísticas en dichas tierras. Así pues, con el fin de diseñar una ruta cultural que ponga en valor este legado artístico, articulamos un relato en base a la arquitectura lignaria de mano y factura del taller de los Navarro, familia de ensambladores, escultores y tallistas que acometen para el municipio buena parte de su obra retablística.

PALABRAS CLAVE: Sevilla, Lebrija, Retablo barroco, Familia Navarro, Rutas, Patrimonio artístico, Turismo cultural.

ABSTRACT: There are multiple examples of baroque altarpieces in Lebrija (Sevilla), becoming one of the best tipologies that illustrate that prospering period of artistic expressions in this place. With the objective of design a cultural route which improve the valuation of this artistic legacy, we articulate a narration based in the altarpieces created by the Navarro's, a family of joiners, sculptors and wood carvers which undertook much of the altarpieces in town.

KEYWORDS: Sevilla, Lebrija, Baroque altarpieces, Navarro's Family, Routes, Artistic heritage, Cultural tourism.

INTRODUCCIÓN

La retablística presente en el espacio religioso del municipio sevillano de Lebrija ofrece múltiples y variados ejemplos que sitúan a esta tipología como uno de los máximos exponentes dentro de las manifestaciones artísticas de la localidad.

Si nos circunscribimos a los siglos XVII y XVIII, cronología que abarca el período Barroco, nos encontramos ante las muestras más destacadas, las cuales

además ejemplifican la gran renovación de las artes plásticas acontecida en la localidad durante el setecientos.

En este sentido, Lebrija se erige como un importante centro periférico respecto de la capital hispalense, pues logra figurar como un ente autónomo de producción que aglutina a artistas como la familia Navarro, destacados retablistas, escultores y tallistas que se establecen en la entonces villa, y fundan taller con ingente número de encargos[1].

Retablos mayores, sacramentales o menores, visten así, en especial durante el dieciocho, los presbiterios y las distintas naves y capillas de parroquias y templos conventuales, además de otras iglesias de menor envergadura como las ermitas. Dedicados a diversas advocaciones, hallamos una amplia nómina de retablos que recogen distintas iconografías: escenas bíblicas, cristíferas, marianas y hagiográficas, ello en íntima correspondencia con lo concebido por los promotores de estas obras, cuyo encargo viene propiciado por su intención de transmitir un determinado mensaje a la feligresía, en connivencia con los referentes y postulados religiosos particulares según provengan del clero secular o las órdenes monásticas. En cuanto a la factura de las piezas, igualmente encontramos diversidad de diseños formales y repertorios ornamentales que determinan la variedad de estilos presentes en el espacio sacro lebrijano. A ello sumamos la presencia de esculturas exentas y pinturas en la configuración de los retablos, en algunos casos como resultado del reaprovechamiento de piezas de retablos anteriores, y, en otros, tratándose de adiciones posteriores.

Este patrimonio mueble supone un conjunto representativo para el conocimiento e interpretación de las manifestaciones artísticas en Lebrija, hecho que pretendemos impulsar a partir de una concepción específica de los mismos desde el ámbito del patrimonio cultural y su proyección turística.

En este sentido, realizamos unos breves apuntes sobre la dimensión artística de estos bienes y su potencialidad como ejemplos del arte mueble barroco para la

---

[1] Sobre esta familia de artistas resultan fundamentales las contribuciones de F. J. HERRERA GARCÍA y de J. M. MORENO ARANA, algunas de ellas dedicadas íntegramente a los Navarro. Asimismo, hacemos mención de los autores que se han ocupado –en algunos casos, tangencialmente-, de la saga y su producción artística: M. D. BARROSO VÁZQUEZ, J. BELLIDO AHUMADA, F. AROCA VICENTI, además de la obra conjunta de F. HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. J. HERRERA GARCÍA y A. RECIO MIR. A lo largo de este artículo se irán referenciando las publicaciones de mayor interés.

definición de una ruta cultural delimitada que ahonde en su percepción y valoración, con la finalidad de promover su necesaria puesta en valor.

EL RETABLO BARROCO EN LEBRIJA

1.- La tradición retablística hispalense

La arquitectura de retablos durante el setecientos da buenas muestras del papel de la tipología en las artes plásticas de este período, así como del propio desarrollo experimentado durante el Barroco, directamente relacionado con su utilización como elemento para la propagación de las devociones.

Desde los albores del siglo XVI, la retablística en el ámbito de Sevilla se convierte en uno de los elementos de la producción artística que cobra mayor protagonismo, en la línea de lo cual va a experimentar una evolución más que notable. Ello incidirá directamente en la complejidad del funcionamiento de la empresa artística y de las relaciones entre sus profesionales: tallistas, ensambladores y escultores, además de pintores, doradores y estofadores[2].

Sevilla, constituida como centro artístico de referencia, entre otros, en la arquitectura lignaria, marcará tendencia tanto en la forma como en la estética, que será seguida durante la Edad Moderna por los centros menores de producción[3], que van a ir surgiendo en la zona, con una creciente carga de trabajo.

El modelo establecido en la capital en estas fechas es un modelo de transición. Es indudable la influencia en la retablística barroca lebrijana del modelo instituido por Jerónimo Balbás[4]. La nueva concepción de retablo introducida por el castellano a uno y otro lado del Atlántico[5] se caracteriza por el empleo del estípite como

[2]HERRERA GARCÍA, F. J. "El retablo sevillano en el tránsito de los siglos XVI al XVII: Tracistas, modelos, tratados", en: GILA MEDINA, L. (coord.) *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 373-402. Véase la p. 375.

[3]AROCA VICENTI, F. "Aportaciones al estudio del retablo del siglo XVIII en la Baja Andalucía: el modelo jerezano", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 10 (1997), pp. 233-250. Véanse las pp. 233-234.

[4] Existen numerosas publicaciones sobre este autor y su producción artística en España y América, entre las que destacamos las siguientes: GÓMEZ PIÑOL, E. "Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México", *Temas de estética y arte*, vol. II (1988), pp. 97-129, y ALONSO DE LA SIERRA, L. y TOVAR DE TERESA, G. "Diversas facetas de un artista de dos mundos. Jerónimo Balbás en España y México", *Atrio*, nº 3 (1991), pp. 79-107.

[5] Destacamos su obra magna en la capital hispalense: el que fuera Retablo Mayor del Sagrario de la Catedral de Sevilla. HERRERA GARCÍA, F. J. "La familia Navarro y la expansión del retablo de estípites en Andalucía Occidental", en: BELLVÍS ZAMBRANO, C. (coord.) *Nuevas perspectivas críticas sobre*

soporte[6], lo que complementa con novedades en el cuerpo del retablo (ahora en avance, envolvente) y otras formas ornamentales entre las que predomina la hoja de cardo[7]. Este modelo se asentará firmemente durante buena parte del siglo a pesar de posteriores intentos de renovación[8].

2.- Los artífices locales

Los artífices locales del Reino de Sevilla reciben las influencias de manera directa en su contacto con otros artistas del ámbito hispalense, por lo que siguen la tendencia marcada desde la capital. Asentándose en lo que serán los nuevos focos productivos, periferias respecto de los grandes centros artísticos, se fundan importantes talleres que acometen la producción para las distintas poblaciones de la zona.

El desarrollo de la tipología retablística en Lebrija tendrá durante el siglo XVIII un claro referente en la familia Navarro. El fundador de la saga, Juan Santamaría Navarro, y cinco de sus seis hijos, con especial atención a Matías José, trabajarán en taller propio, radicado inicialmente en Lebrija, del que nacerán nuevas filiales a través de las cuales se desarrollará una extensa producción durante la primera mitad del siglo XVIII principalmente, que abarca desde la arquitectura de retablos hasta la escultura y la realización de otras obras de talla (Fig. 1).

De procedencia sevillana, esta importante familia de escultores y retablistas fundará en Lebrija un centro artístico cuya formación y filiación estilística emanan de la capital hispalense, poniendo en práctica un modelo aprehendido siempre en conjunción con las tendencias creativas propias.

Su actividad en Lebrija, localidad emplazada en un ámbito geográfico estratégico –a medio camino entre las ciudades de Sevilla y Cádiz-, genera a su alrededor un foco artístico con una importante actividad productiva y de difusión. Así pues desde el obrador lebrijano acometen buena parte del muestrario de

---

historia de la escultura sevillana. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2007, pp. 45-66. Véase la p. 48.

[6] HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F., HERRERA GARCÍA, F. J. y RECIO MIR, A. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 104.

[7] *Idem*.

[8] HERRERA GARCÍA, F. J. "La arquitectura de retablos sevillana en torno al Lustro Real. Patrocinadores y teatralización del espacio religioso", en: MORALES, N. y QUILES GARCÍA, F. (coords.) *Sevilla y corte: las artes y el Lustro Real (1729-1733)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 95-104. Véase la p. 95.

retablos barrocos lebrijanos que se configura especialmente en este siglo, poniendo en práctica las influencias provenientes de la vinculación de la familia con el centro que supone Sevilla[9]; por otro lado, este taller se convierte en foco de difusión tanto de piezas como de nuevas filiales de la compañía que se gestarán desde esta localidad, generando una dinámica de centros y zonas de periferia entre las provincias de Sevilla y Cádiz, como luego veremos, en lo referente al origen familiar, sus establecimientos productivos y los diversos destinos del conjunto de su obra, de lo cual Lebrija supone un importante punto de inflexión.

De este modo, pese a que la producción artística inicial la encontramos centralizada en el municipio, reciben encargos de distintas localidades como Rota, Arcos de la Frontera o Villamartin, para las que van a trabajar, y donde llegarán a instalarse algunos de los descendientes, como es el caso de El Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera.

PROPUESTA DE RUTA

1.- Metodología

Para diseñar una ruta cultural en base a la arquitectura lignaria del lugar hemos establecido una serie de consideraciones metodológicas que plantean una forma muy concreta de abordar el patrimonio mueble en cuestión.

Ello implica, en primer lugar, una actualización de la valoración histórica y artística tradicionalmente asociada a estos bienes, la cual los reconoce generalmente como piezas que constituyen el elemento central de la liturgia religiosa, sin más consideración que los inserte en un contexto sociocultural proclive a su potenciación como elemento de interés para su valoración y objeto de gestión patrimonial.

En esta línea, establecemos un eje temático sobre el que organizar el trazado de la ruta, a lo que sumamos una selección específica de la retablística lebrijana para su análisis.

[9] MORENO ARANA, J. M. “La imaginería en las Hermandades lebrijanas del Barroco”, en: RODA PEÑA, J. (coord.) *IX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Guadalquivir, 2008, pp. 37-60. Véanse las pp. 41-42.

a) El hilo conductor de la ruta: la obra retablística de los Navarro

El elevado número de piezas de esta tipología existente en la Iglesia lebrijana cuenta con una importante aportación del taller de los Navarro. De las más de cuarenta obras localizadas, la mayoría de ellas de autoría anónima, en relación a estos artistas contabilizamos una colección conformada por nueve piezas, algunas de ellas documentadas y otras atribuidas, cuya adscripción cronológica, estilística y artística tan concreta nos permite elaborar un relato histórico veraz sobre las piezas que sirva de argumento a la ruta cultural en cuestión.

Conocer conjuntamente buena parte de los retablos ejecutados durante el Barroco a través de esta familia de artífices tan vinculada al contexto lebrijano nos permite poner en valor no solo las piezas artísticas, sino la propia historia de esta saga través de la conceptualización de su obra retablística en una ruta con entidad temática que realice un recorrido por las manifestaciones artísticas que salieron de su taller, principalmente retablos, y complementariamente esculturas.

Esta revisión de los valores tradicionales de este patrimonio mueble resulta representativa, no solo por analizar la evolución en la percepción de las piezas, desde su función inicial hasta su pervivencia como obras de relevancia, sino por contextualizar las mismas en su propia concepción artística y plástica a través de la vida y oficio de sus artífices.

b) Los retablos y su análisis

Cabe destacar una serie de aspectos inherentes a las obras que conformarán la potencial ruta cultural. En primer lugar, las piezas de que se compone la obra de los Navarro en Lebrija están concebidas en distintos formatos que materializan, por una parte, el estilo de Matías José Navarro, con las tendencias provenientes de la capital hispalense. Así contamos con ejemplos de gran envergadura, contrapuestos a otros de pequeño formato, a lo que se unen distintas muestras preciosistas que suponen la huella de su taller en conjunción con otras influencias.

El empleo de elementos como el estípite, como es común en la zona durante este período, actúa como definidor de la morfología y como soporte cuya inclusión derivará de las influencias balbasianas (Fig. 2). Además destaca el nuevo repertorio

de formas ornamentales en comunión con una mayor movilidad en las plantas[10], lo que rompe con la uniformidad en las estructuras.

La diversidad en el patronazgo artístico y, por tanto, las distintas necesidades funcionales y devocionales de los comitentes, marcarán sobremanera la concepción de los encargos, su configuración y programa iconográfico. Serán obras retablísticas tanto mayores como menores, destinadas a ocupar espacios diversos como los presbiterios y distintas estancias tanto de iglesias conventuales, ermitas o la propia Parroquial lebrijana.

- **Rasgos comunes de las piezas**

En general, las líneas definitorias de las obras homogeneízan en cierta manera el conjunto, pese a las diferencias individuales. En este sentido, cabe citar los más notorios aspectos que tienen en común estas piezas.

En cuanto a la estructura arquitectónica, una mayoría de retablos presentan planta rectilínea y división en cuerpo de tres calles y ático o remate.

En la compartimentación, como se ha apuntado, el estípite, de distintas escalas, actúa como pieza principal en la visión del retablo, con una triple función: como elemento articulador, sustentante y con un cariz también ornamental.

La decoración, abundante y preciosista, contempla abundante talla vegetal, molduras, formas geométricas, serafines, guirnaldas varias. Una compleja y profusa ornamentación que caracteriza muy originalmente las piezas.

Escultura y relieves, tallas de gran plasticidad en algunos casos, cierran los conjuntos en cierta manera efectistas, aportando una concreta lectura iconográfica así como formal a modo de muestra de la nueva gramática escenográfica en la retablística dieciochesca.

Por último, cabe destacar el razonamiento arquitectónico en la proyección de las piezas. Por una parte, estos elementos muebles definen el espacio interior de los templos. En este caso, puntualizamos cómo la ubicación de estos retablos responde en su mayoría a espacios principales como los del presbiterio. Dotados de perfil unitario, en ellos se integran las diversas artes en cuestión, dando lugar a obras que no solo ponen funcionamiento la consabida liturgia y el surgir de nuevas devociones,

[10] AROCA VICENTI, F. "Aportaciones al estudio…", op. cit., p. 237.

sino que también actúan como hito visual, determinante en la concepción y las relaciones internas existentes en el propio inmueble.

2.- La familia Navarro y su obrador

Juan Santamaría Navarro (h. 1670 - Lebrija, 1750), natural de Sevilla, de la collación del Salvador, se formaría en el quehacer artístico muy posiblemente al amparo del vecino taller de Bernardo Simón de Pineda en la década de los ochenta del siglo XVII[11], consagrándose como escultor y retablista, seguidor de las tendencias de la capital.

Contrae matrimonio con la sanluqueña Mariana del Espíritu Santo García del Barco y Tinoco, enlace del cual nacerá una extensa prole masculina, vinculada también a las artes. Así cinco de sus seis hijos heredarán el oficio del progenitor: Matías José, Diego José, Juan José, José Francisco y Bernardo José[12].

El primogénito Matías José (Sanlúcar de Barrameda, 1691? – Jerez de la Frontera 1770)[13], se apunta que se formara o al menos estableciera contactos con artistas como Pedro Duque Cornejo o Jerónimo Balbás en Sevilla[14], aunque es indudable el aprendizaje que adquiriría con su padre, y las influencias de este en su destreza en el dibujo y la talla.

Sus aspiraciones lo convertirán en el responsable del taller familiar a la retirada de su padre, siendo también el impulsor de la creación de otros dos obradores filiales fuera de la ciudad, y de la extensión territorial de la venta de piezas en distintas poblaciones de la bahía y sierra gaditana.

En los primeros años del siglo XVIII la familia se establecería en Lebrija, fundando en estas mismas fechas el taller[15]. Los trabajos iniciales sitúan a Juan

[11] Se esgrime el criterio de cercanía con dicho obrador, y de filiación estilística al maestro. Véase HERRERA GARCÍA, F. J. "La familia Navarro…", op. cit., pp. 49 y 53.
[12] *Ibidem*, p. 49.
[13] *Ibid*, p. 50; Otros autores fechan su nacimiento en 1693: MORENO ARANA, J. M. "La escultura en el retablo jerezano del siglo XVIII: autores y obras", *Laboratorio de Arte*, 26 (2014), pp. 223-246. Véase la p. 238.
[14] HERRERA GARCÍA, F. J. "La familia Navarro…", op. cit., p. 50.
[15] El profesor Herrera García señala que pudieran establecerse en la localidad hacia 1718: HERRERA GARCÍA, F. J. "La familia Navarro…", op. cit., p. 49. Si bien, se advierte la ejecución de trabajos para la Iglesia lebrijana por parte de Juan Santamaría desde 1711 en adelante: MORENO ARANA, J. M. "Una familia de retablistas del siglo XVIII en El Puerto: los Navarro", en: RUÍZ DE LA CANAL, M. D. y GARCÍA PAZOS, M. (eds.) *La conservación de retablos: catalogación, restauración y difusión. Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*. El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, 2007, pp. 657-675. Véase la p. 659 (nota 6); BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio histórico artístico de Lebrija*. Lebrija, Ayuntamiento de Lebrija y El Monte. Caja de Huelva y Sevilla, 1992, p. 99.

Santamaría acometiendo el encargo de varios atriles para la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva entre 1711 y 1714[16]. En 1716 queda fechado el facistol de la misma Parroquial, y entre 1725 y 1726[17] ejecutaría la sillería coral, esta última en compañía del carpintero Manuel de León. En solitario realizaría el sagrario o tabernáculo que formara parte del monumento eucarístico del Jueves Santo[18], y junto a sus hijos y el citado carpintero, el propio monumento eucarístico[19]. Ello sería acometido en el taller nebricense[20].

Los artistas se establecerían en la céntrica calle Cataño de la localidad, desde fecha conocida, en 1727[21], momento en que, tras el fallecimiento de la madre de familia, Matías José toma el relevo paterno y emprende la proyección del taller a las ciudades de El Puerto de Santa María y después Jerez de la Frontera, manteniendo el obrador de Lebrija también en funcionamiento[22]. Puntos desde los cuales se abastece de piezas a distintas poblaciones.

a) El trabajo en el taller

La entonces villa de Lebrija será una de las principales receptoras de la producción del taller familiar, tanto en el caso de retablos como de esculturas y otras obras artísticas de carácter mueble.

En el trabajo desarrollado en dicho taller participan el padre, los hermanos –algunos como oficiales, bajo el mando de Matías José-, y otros artistas que forman parte del proceso creativo, advirtiéndose la división de competencias en obrador[23].

---

16 MORENO ARANA, J. M. “Una familia de retablistas…”, op. cit., p. 659 (nota 6).

17 BELLIDO AHUMADA, J. *La Patria de Nebrija: noticia histórica.* Utrera, 1985, p. 209; BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio histórico…,* op. cit., p. 70; HERRERA GARCÍA, F. J. “La familia Navarro…”, op. cit., p. 55.

18 Fue ejecutado en 1718: BELLIDO AHUMADA, J. *La patria de Nebrija…,* op. cit., p. 233; BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio histórico…,* op. cit., p. 70; MORENO ARANA, J. M. “Una familia de retablistas…”, op. cit., p. 659 (nota 6); HERRERA GARCÍA, F. J. “La familia Navarro…”, op. cit., pp. 53-54;

19 HERRERA GARCÍA, F. J. “La familia Navarro…”, op. cit., p. 54.

20 Obras posteriores, como el camarín para la Virgen de la Oliva, del Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial lebrijana, serían ejecutadas en el taller portuense. Véanse MORENO ARANA, J. M. “Una familia de retablistas…”, op. cit., p. 663, y BELLIDO AHUMADA, J. *La patria de Nebrija…,* op. cit., pp. 195-196.

21 HERRERA GARCÍA, F. J. “La familia Navarro…”, op. cit., pp. 49-50.

22 *Ibídem*, p. 50; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F., HERRERA GARCÍA F. J. y RECIO MIR, A. *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2009, p. 338.

23 Al respecto, véanse MORENO ARANA, J. M. “Notas documentales para la Historia del Arte del siglo XVIII en Jerez”, *Revista de Historia de Jerez*, 9 (2003), y del mismo autor: *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII.* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014.

Ello consta en un pleito que mantendrán años después, entre 1760 y 1766, los hermanos Matías y José Francisco por el reparto de los bienes debido al trabajo conjunto en el taller[24]. En este documento se alude al sueldo de los oficiales del mismo, en lo que figuran tanto escultores como ensambladores o tallistas. Ello confirma la contratación de personal externo para acometer las obras, así como la propia salida de obras completas del obrador[25].

Los retablos y esculturas se llevarán a cabo tanto en el taller de Lebrija en un primer momento, como, conjuntamente, en El Puerto de Santa María, adonde los hermanos Matías, Juan y Diego se trasladarán alrededor de 1735[26]. Transcurridas dos décadas, con seguridad en 1750, se hallan establecidos en Jerez[27], donde el taller de Matías José contará con un activo trabajo[28]. Por consiguiente, el centro de producción bascula hacia localidades gaditanas, sin perder los lazos con Lebrija en la ejecución de piezas[29], y en la propia relación con su padre, afincado definitivamente en dicha localidad hasta su muerte[30].

3.- Los contenidos: catálogo de obras

Proponemos iniciar el recorrido de la ruta sobre la retablística procedente de este taller familiar en la Iglesia del Convento de la Purísima Concepción, donde se localizan las dos primeras piezas retablísticas ejecutadas por los Navarro en Lebrija. En primer lugar nos referimos al Retablo Mayor[31], localizado en el presbiterio y fechado entre 1729 y 1731, cuyo encargo tiene lugar para la sustitución del entonces retablo, dado su estado de ruina. Las trazas y hechura de esta obra de elevado preciosismo son obra de Juan Santamaría y Matías José Navarro, a lo que se suma la ejecución de la escultura por parte del taller en las mismas fechas, y el dorado del retablo, a cargo del pintor José Morales, en torno a 1756.

---

[24] Dicho documento fue sacado a la luz en MORENO ARANA, J. M. "Notas documentales…", op. cit., pp. 85-95.
[25] MORENO ARANA, J. M. "La escultura…", op. cit., p. 238. Igualmente consúltese MORENO ARANA, J. M. "Notas documentales…", op. cit., pp. 85-95.
[26] MORENO ARANA, J. M. "Una familia de retablistas…", op. cit., p. 663.
[27] HERRERA GARCÍA, F. J. "La familia Navarro…", op. cit., p. 50.
[28] MORENO ARANA, J. M. "La escultura…", op. cit., p. 224.
[29] MORENO ARANA, J. M. "Una familia de retablistas…", op. cit., p. 663
[30] MORENO ARANA, J. M. "La imaginería en las Hermandades…", op. cit., p. 44.
[31] Sobre el retablo, véanse: BELLIDO AHUMADA, J. *La patria de Nebrija…,* op. cit., pp. 266-267; BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio histórico…,* op. cit., pp. 75-76; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al. El retablo barroco*, op. cit., p.170 y pp. 379-380; HERRERA GARCÍA, F. J. "La familia Navarro…", op. cit., p. 58; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al. El retablo sevillano*, op. cit., pp. 337-338.

En cuanto a su configuración, el retablo se adelanta de la cabecera del templo de manera que estamos ante una estructura que sobresale del muro, generando dos orlas laterales, rehundidas, donde se ubican dos postigos inferiores sesgados*,* todo ello, ricamente ornamentado con motivos vegetales, volutas, orejas de cerdo, animales, querubines y molduras geométricas*.*

Sobre su estructura, presenta banco, sobre el que se abre un hueco para el sagrario en cuya puerta figura un relieve de un Niño Jesús Pasionario. De mayor tamaño y envergadura que el resto de piezas retablísticas presentes en el templo, se divide en dos cuerpos –el primero de mayor altura-, ambos de tres calles compartimentadas por estípites, lo cual muestra las influencias balbasianas, a lo que se suma un ático.

En el primer cuerpo, se encuentra el camarín principal ocupado por una talla de la Inmaculada Concepción portando al Niño; sobre este, se coloca el manifestador, ocupado por una imagen renacentista de San Sebastián, por tanto, anterior al retablo. En las calles laterales, y a la altura del camarín, de izquierda a derecha, se ubican las esculturas de Santo Domingo y San Francisco de Asís que se apoyan sobre repisas, todo ello, de la misma cronología y autores.

En el segundo cuerpo, separado por cornisa, y en una hornacina cruciforme, se ubica la talla de un Crucificado, procedente del antiguo retablo, flanqueado por las tallas de San Miguel y San Agustín, obra conjunta de los Navarro a la realización del retablo. En el ático, el altorrelieve del Padre Eterno queda enmarcado en un dosel de telas encoladas que circunda el medio punto de cierre del retablo y aparece sostenido por ángeles. Como remate, anagrama mariano coronado.

A continuación, podemos contemplar el Retablo de la Virgen del Mayor Dolor, o del Sagrario[32]. Este se ubica en el tercer tramo del lado del Evangelio y fue realizado conjuntamente al Retablo Mayor por parte de los artistas a partir de un medio punto construido en profundidad.

En ese plano, se detallan relieves cuadrangulares, en los que motivos vegetales enmarcan una plantilla de elementos relativos a oficios artesanales (carpintería, alfarería, orfebrería, etc.), quedando adornado frontalmente con una

[32] Sobre la pieza, consúltense: BELLIDO AHUMADA, J. *La patria de Nebrija…,* op. cit., pp. 266-267; BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio histórico…,* op. cit., pp. 76; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al. El retablo barroco*, op. cit., p. 380.

moldura que recorre el perímetro del arco, todo ello, exornado con guirnaldas doradas, veneras y otros motivos vegetales coloreados, sobre fondo oscuro.

Se repite la articulación de estípites, dando lugar en este caso a un retablo compuesto por banco y un solo cuerpo compartimentado en tres calles, más ático. Preside el mismo desde la hornacina central la talla de una Dolorosa de candelero posterior al retablo, además de figurar en la nómina escultórica del mismo sendas tallas de San Joaquín con la Virgen, San José con el Niño, Santa Ana con María, un busto del Ecce Homo, y Santa Isabel con San Juanito, estas sí ejecutadas por los Navarro.

En la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva, concretamente en la Capilla del cuarto tramo de la Nave del Evangelio, fundada por la Cofradía de Ánimas, y por ende dedicada a las Ánimas Benditas del Purgatorio, se encuentra un retablo marco homónimo[33] ejecutado en 1730 por Matías José Navarro, y cuyo policromado fue acometido por Diego de Losada en 1765.

Con un coste de 9.750 reales por las obras de ensamblaje y talla, y 9.000 reales por su dorado, esta pieza de gran efectismo presenta un altorrelieve central en el que en el plano inferior quedan retratadas las benditas ánimas del purgatorio, acompañadas por San Miguel sobre estas, y en lo alto, la Santísima Trinidad, una figura mariana y San Juan Bautista (Fig. 3). Dicha escena queda flanqueada por estípites y sendas esculturas de San Lorenzo y San Vicente mártir al interior. Presenta decoración de hojas de cardo, volutas y molduras. En el remate se colocan dos medallones que representan en relieve a los Santos Pedro y Pablo.

En el mismo templo, concretamente en la Capilla Sacramental, ubicada en el Patio de los Naranjos, se encuentra un conjunto de tres retablos relacionados con el taller.

---

[33] BELLIDO AHUMADA, J. *La patria de Nebrija…,* op. cit., pp. 198-199; BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio histórico…,* op. cit., p. 67; BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio artístico de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*. Sevilla, Caja Rural de Sevilla, 1996, p. 93; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al, El retablo barroco*, op. cit., p. 374; HERRERA GARCÍA, F. J. "La familia Navarro…", op. cit., p. 59; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al. El retablo sevillano*, op. cit., p. 338.

En primer lugar mencionamos el Retablo Mayor[34], concertado en 1758 por Matías José[35] (Fig. 4). Será ejecutado con un coste de 15.000 reales, sufragados por el promotor del encargo, el indiano lebrijano José de Mora, siendo dorado en 1760 por Diego de Losada.

Consta de banco –donde se sitúa el sagrario tabernáculo y las puertas de acceso al camarín-, dos cuerpos de tres calles y ático. Al igual que los anteriores, su estructura interna queda compartimentada por medio de estípites, y presenta una profusa ornamentación en la que predomina el ornato vegetal, las molduras, volutas y querubines, incorporando como novedad la rocalla, con una tendencia que algunos autores han situado próxima al rococó[36].

La hornacina central la ocupa la figura titular que es la Inmaculada Concepción, de cronología cercana al retablo aunque de autoría desconocida, la cual está acompañada por las tallas de San Francisco de Sales y San Juan Nepomuceno en las calles laterales, y en el ático, figuran las tallas de San José con el Niño, y los relieves de las Santas Gertrudis y Rita, y del Padre Eterno.

Los retablos laterales de la misma capilla albergan las tallas de la Virgen del Carmen y de San Miguel respectivamente[37], estando atribuidos a la familia Navarro, y fechados en torno a 1750-1760.

El retablo de la Virgen del Carmen, situado en el lado de Evangelio, sería donado por la Cofradía del mismo nombre a la Parroquial, estando en 1756 aún sin dorar. Consta de banco, cuerpo compartimentado en tres calles mediante estípites, y presenta estructura envolvente con entrecalles ochavadas además de semicascarón en el remate.

En la hornacina central se coloca la talla mariana titular, imagen de vestir, que aparece flanqueada por los relieves de la Imposición de la casulla a San Ildefonso

[34] BELLIDO AHUMADA, J. *La patria de Nebrija…,* op. cit., pp. 218-219; BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio histórico…,* op. cit., p. 73; BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio artístico…,* op. cit., pp. 95-96; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al. El retablo barroco*, op. cit., p. 376; HERRERA GARCÍA, F. J. “La familia Navarro…”, op. cit., pp. 65-66; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al. El retablo sevillano*, op. cit., p. 338.

[35] En principio la obra fue atribuida al primogénito de la saga en: HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al. El retablo barroco*, op. cit., p. 171 y p. 376. Se documentó finalmente como obra del artista en: HERRERA GARCÍA, F. J. “La familia Navarro…”, op. cit., pp. 65-66.

[36] BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio artístico…,* op. cit., p. 96.

[37] BELLIDO AHUMADA, J. *La patria de Nebrija…,* op. cit., pp. 219-220; BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio artístico…,* op. cit., pp. 98-99; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al., El retablo barroco*, op. cit., p. 375; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al. El retablo sevillano*, op. cit., p. 338.

y la aparición de Jesús Niño a San Antonio, figurando en el ático las esculturas de los Santos Elías y Eliseo, un relieve central de la Anunciación, y sobre este, el escudo carmelita, todo ello rodeado de una profusa ornamentación en la que se utiliza tanto la rocalla, como las hojas de cardo y los roleos.

En relación al retablo frontero, se tienen noticias de la existencia de una Hermandad del Santo Arcángel San Miguel en el siglo XVII, la cual contaba con gran devoción popular, lo que suponemos que favoreció la erección de esta arquitectura lignaria.

Su estructura envolvente con presencia de estípites es parecida a la anterior, aunque en este caso las transformaciones llevadas a cabo en la pieza durante el siglo XIX han modificado sustancialmente la inicial configuración de su talla y su policromía.

La imagen titular es la de San Miguel combatiendo al diablo, la cual queda flanqueada por pequeñas esculturas de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. En el ático figura un lienzo que representa a la Santísima Trinidad.

Para la Iglesia del Convento de Franciscanos Observantes se atribuye la proyección del Retablo Mayor, entre 1730 y 1740[38].

Las similitudes estructurales y formales con el retablo proyectado para el convento femenino de las Concepcionistas lebrijanas, lo identifican como obra salida del taller de los Navarro. Presumiblemente sería costeado por los patronos del convento Bartolomé Halcón de Cala y José de Villegas y Bazán, Marqueses de San Gil, quienes fueron enterrados a los pies del retablo, y cuyos escudos figuran a ambos lados de la pieza. Si bien el coste de su dorado sería sufragado con seguridad por la indiana María Manuela de Mori en 1764.

El retablo, ochavado y adelantado del muro, presenta una ornamentación compuesta en su mayoría por motivos vegetales, volutas y algunas cartelas con escudos franciscanos. Cuenta con banco en el que se abren sendos postigos laterales, mesa de altar y sagrario. Su cuerpo se halla compartimentado en tres calles mediante estípites, salpicados por la presencia de columnas salomónicas en el camarín principal, el cual se halla presidido por una talla de la Inmaculada Concepción, flanqueada en las calles laterales por Santo Domingo y San

[38] BELLIDO AHUMADA, J. *La patria de Nebrija…,* op. cit., pp. 276; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al. El retablo barroco*, op. cit., p. 382; HERRERA GARCÍA, F. J. "La familia Navarro…", op. cit., pp. 58-59.

Buenaventura. Consta de dos manifestadores, figurando en el superior la imagen de San Diego de Alcalá. En el remate se colocan las tallas de los Santos Bernardino y Juan Capistrano en sus correspondientes hornacinas, así como el relieve central de la Estigmatización de San Francisco, completando un programa iconográfico imbuido completamente de las devociones de la Orden destinataria.

Para la Iglesia de Santa María de Jesús, correspondiente al entonces Convento de Franciscanos Terceros, se erige el Retablo Mayor[39] en 1743, siendo esta una obra documentada de Matías José y su taller[40] (Fig. 5).

Esta pieza completa la extraordinaria tríada de retablos mayores localizados en los espacios conventuales de Lebrija, todos ellos ejecutados por los Navarro.
Con un esquema más tradicional que los ejemplos anteriores, presenta planta rectilínea, banco con postigos laterales y sagrario central, un solo cuerpo de tres calles y remate. En cuanto a la decoración, se sigue empleando la talla vegetal, las hojas de cardo, diversas molduras, volutas y guirnaldas.

En el centro del retablo se sitúa el camarín principal donde se exhibe a Santa María de Jesús, una talla de vestir del siglo XVII que constituye la imagen titular del templo. Este se halla flanqueado por estípites que lo separan de las calles laterales, donde figuran las tallas de los Santos Miguel y Roque, y sobre estos, dos escudos de los Terciarios Franciscanos.

El manifestador acoge la figura de Santa Ana, quedando el remate ocupado por las imágenes de San Luis Rey y San Fernando al exterior, y las Santas Isabel y Margarita a los lados de una cruz central.

Una vez más, el dorado de la obra fue sufragado por María Manuela de Mori en 1764.

Por último, se identifica con la producción del taller el Retablo Mayor[41] de la Capilla de Nuestra Señora de la Aurora, datado aproximadamente los años 40 del siglo XVIII.

---

[39] BELLIDO AHUMADA, J. *La patria de Nebrija…,* op. cit., pp. 255; BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio histórico…,* op. cit., p. 73; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al. El retablo barroco*, op. cit., pp. 377-378; HERRERA GARCÍA, F. J., “La familia Navarro…”, op. cit., pp. 63-64.
[40] *Ibídem*, pp. 63-64.
[41] BELLIDO AHUMADA, J. *La patria de Nebrija…,* op. cit., pp. 316-317; BARROSO VÁZQUEZ, M. D. *Patrimonio histórico…,* op. cit., p. 79; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al. El retablo barroco*, op. cit., p. 171 y p. 383; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F. *et al. El retablo sevillano*, op. cit., p. 338.

Consta de banco y un solo cuerpo subdividido en tres calles y ático, todo ello estructurado mediante estípites, y donde sobresale la ornamentación de hojas de cardo. La hornacina central queda ocupada por la titular del templo, la Virgen de la Aurora, una talla ejecutada por los Navarro, sobre la que se coloca una pequeña pintura representando la Anunciación. De la misma fecha será también la nómina escultórica presente en el retablo: San José y San Antonio en las calles laterales, y el Ángel de la Guarda y San Martín en el ático, además del relieve central de la Santísima Trinidad.

CONCLUSIONES

La familia Navarro, retablistas, escultores y tallistas de ascendencia sevillana, a partir de su taller en Lebrija difundirán tanto la empresa como la propia producción orientada a diversos puntos de la zona. El obrador será así un centro creador autónomo, el cual se convierte en un núcleo periférico de la capital, productor de obras cuya factura presenta una identidad formal y estilística vinculada a la Escuela Sevillana. Al mismo tiempo, genera a su alrededor una periferia propia, conformada tanto por poblaciones receptoras de piezas como por lugares de fundación de talleres filiales.

De todo ello cobra un especial protagonismo la intervención que llevan a cabo en el espacio religioso lebrijano, dada la caracterización artística que efectúan en los interiores de los templos en el trascurso de la primera mitad del dieciocho, vistiéndolos con una importante nómina de retablos.

Los Navarro son así los artífices de la configuración de un conjunto de indudable interés artístico, en el que actúan como difusores del modelo sevillano de retablo de estípites en esta zona de Andalucía Occidental, además de como creadores de algunas de las más notables obras retablísticas de la Iglesia lebrijana.
Ello por tanto nos ha servido como punto de partida para plantear un proyecto de difusión encaminado al conocimiento por parte de la sociedad del legado patrimonial que atesoran los templos de esta ciudad. Contextualizar estos bienes muebles no solo en el tiempo y el espacio, sino también en el relato que es inherente a su concepción artística y creación material confiere a la serie retablística entidad para su conocimiento conjunto. Así pues nos acerca a una nueva realidad que

posibilita la interpretación integral de este muestrario de piezas diseminadas a lo largo del caserío lebrijano, y que abre nuevas perspectivas de conocimiento para el patrimonio artístico de la ciudad.



Fig. 1. Sagrario del *Retablo Mayor de la Capilla Sacramental*, Taller de los Navarro, 1758-1760. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva, Lebrija (Sevilla). Foto: Mª del Castillo García Romero [MCGR].



Fig. 2. Estípite del *Retablo Mayor de la Capilla Sacramental,* Taller de los Navarro, 1758-1760. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva, Lebrija (Sevilla). Foto:



Fig. 3. *Retablo de Ánimas*, Matías José Navarro, 1730. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva, Lebrija (Sevilla). Foto: [MCGR].



Fig. 4. *Retablo Mayor de la Capilla Sacramental*, Taller de los Navarro, 1758-1760. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva, Lebrija (Sevilla). Foto: [MCGR].

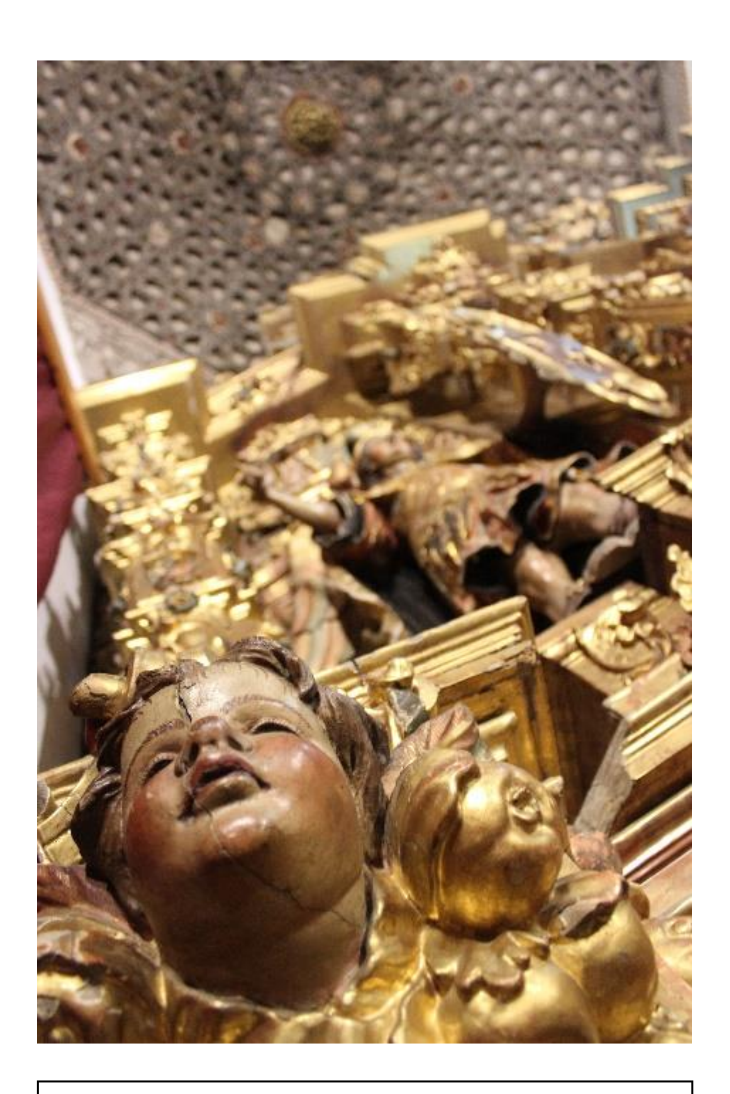


Fig. 5. Detalle del *Retablo Mayor de Santa María de Jesús*, Matías José Navarro y hermanos, 1743. Iglesia Parroquial de Santa María de Jesús, Lebrija (Sevilla). Foto: [MCGR].

“BODEGONES HABITADOS”: MERCADOS, COCINAS Y DESPENSAS EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

Gonzalo Hervás Crespo

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: A principios de siglo XVII, llegan a España las primeras obras de mercados o cocinas provenientes de Flandes o Italia. No son muchas las respuestas españolas a este fenómeno, y las que lo hacen son mayoritariamente a través de escenas cómicas. Esto va a quedar codificado bajo el nombre de “pintura ridícula”, que va a dejar en España unas pocas obras de no muy elevada calidad pero que sugieren un panorama humorístico proveniente del teatro y el carnaval.

PALABRAS CLAVE: siglo XVII, pintura ridícula, teatro, carnaval, pintura de género.

ABSTRACT: In the early 17th Century, the first’s market or kitchen scenes came to Spain from Italy or Flanders. There weren’t so many examples of this kind of art at that time in Spain, and the ones that use this theme do so through the topic of comic scenes. This is what was known as “ridiculous painting”, that left not many examples in Spain, and of a rather low quality but that are very interesting because they suggest a different context for art including a comic background coming from contemporary celebrations of carnival and theatre plays.

KEYWORDS: 17th Century, ridiculous painting, theatre, carnival, genre painting.

“*El poder teme a quien escenifica su rostro oscuro. Y tiene razón. Una risa colocada en el momento oportuno puede bastar para enterrarlos a todos*”,

Darío Fo, *El mundo según Fo*.

Con este artículo queremos resaltar la importancia de escenas de mercados y cocinas en la aparición de la pintura de género en Europa, pero sobre todo su recepción en España en el siglo XVII y su relación con el fenómeno de lo cómico. No

es este un tema que haya generado especial interés, y a nuestro parecer resulta de enorme importancia dado el clima favorable hacia asuntos de esta índole que aparecen documentados en colecciones castellanas desde finales del siglo XVI[1].

A mediados del siglo XVI, Pieter Aertsen (1508-1575) junto a su sobrino Joachim Beuckelaer (1533-1574), van a concebir una serie de escenas con puestos de mercado o interiores de cocina, donde personajes humildes se afanan en tareas comerciales o gastronómicas[2]. Esta novedosa fórmula resulta un gran éxito, y en apenas unos años genera un gran número de obras de distinta calidad, aunque sin excesivas variables en cuanto a diseño. Gracias a intercambios comerciales, en pocas décadas esta tipología alcanza el Norte de Italia[3]. Esto resulta un factor determinante en el desarrollo de una pintura, que en Italia va a derivar hacia lo cómico. La zona de Lombardía es un enclave geográfico en el que ya existía un sustrato de fuerte vocación humorístico[4]. En 1560 se funda en Milán *l'Accademia della Val di Blenio*, conformada por diversos artistas aunque de filiación poética. Sus intereses estéticos se encuentran en pugna con las rígidas reglamentaciones del Concilio de Trento en el Milán de San Carlos Borromeo (1538-1584). Se conforma así una academia "antiacadémica", bajo el patrocinio de Baco, y donde la burla a

[1] Este asunto de la pintura de género en España resulta un tema apenas tratado por la historiografía española, y casi siempre vinculado a la naturaleza muerta. Creemos que su relación con el humor a través de obras italianas y con la teoría de la literatura, resulta fundamental en la apreciación y lectura de obras imprescindibles para comprender en toda su dimensión el complejo siglo XVII. Este artículo se encuentra enmarcado dentro de la tesis doctoral que en este momento me encuentro ultimando, bajo la dirección del Dr. Miguel Hermoso Cuesta bajo el título, *Figuras Ridículas: la pintura de género en España en el siglo XVII*.

[2] SILVER, L. *Peasant scenes and landscapes, the rise of pictorial genres in the Antwerp art market*. University of Pennsylvania press, 2006, p. 87. FALKENBURG, R. "Matters of taste: Pieter Aertsen's market scenes, eating habits, and pictorial rhetoric in the sixteenth century", en: LOWENTHAL, A. (edit.) *The object as subject. Studies in the interpretation of still life*. Princetown university press, 1996, pp. 13-28.

[3] Familias de banqueros y comerciantes como los Affaitati de Cremona o los Farnese, viajan al norte y encargan obra allí que traen hasta Italia, ver McTGHE, S. "Foods and the body in Italian Genre Paintings, about 1580: Campi, Passarotti, Carracci", *The art bulletin*, Nº 2, vol.86 (2004), pp. 301-323. PALIAGA, F. "Vincenzo Campi e la pittura di genere fiamminga", en: PALIAGA, F. (edit.) *Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*. Skira, 2000, pp. 51-59. BOUDIER, V. *La cuisine du peintre. Scène de genre et nourriture au Cinquecento*. Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 39 y ss.

[4]MEIJER, B. "L'arte non debe schernire: sul comico e sul grottesco al Nord" en: BORA, G. PORZIO, F. KAHN-ROSSI, M. (edits.) *Rabisch. Il grotesco nell'arte del Cinquecento.L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*. Milán, Skira, 1989, pp. 69-76. Ver también del mismo autor "Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo", *Arte Lombarda*, nº 16 (1971), pp. 259-266. La figura de Leonardo, activo en Milán a finales del siglo XV, es fundamental en este proceso. Sus dibujos de cabezas grotescas y caricaturas, fueron inspiración directa -cuando no copia- de varios artistas que fundamentaron muchas de sus ideas plásticas en ellas. Además no hay que olvidar que algunos de los diseños leonardescos derivan de modelos de humor del norte de Europa, GOMBRICH, E. *El legado de Apeles*. Madrid, Alianza, 1985, p. 115.

cierta retórica humanista y el humor son habituales[5]. Este grupo de artistas defendieron un gusto por las tradiciones populares y el carnaval, manteniéndose próximos a un espíritu como el que estaba desarrollando la *commedia dell'arte* en la que se fusionan carnaval y teatro[6]. Semejante comunión entre formas humorísticas tan alejadas de los presupuestos de Trento, dan como resultado algunas imágenes que resultan un auténtico catálogo de representaciones cómicas (Fig. 1)[7]. Se trata de cuadros en muchos casos anónimos, pero muy interesantes ya que permiten expresarse a una serie de individuos que se mueven en una concepción dionisíaca de la existencia. Incluso existe alguna imagen, donde resultan visibles elementos iconográficos que relacionan los sujetos representados con la *commedia dell'arte*. El grabador Ambrogio Brambilla, de origen Milanés y activo en Roma entre 1579 y 1599, también perteneciente a la *Accademia della Val di Blenio,* realizó un grabado donde personajes de la *commedia* se encuentran en una cocina[8]. Como puede apreciarse, es una escena que mantiene el esquema prototípico de las cocinas flamencas, pero donde la ficción teatral cómica y el espacio pictórico que estamos tratando aparecen unidos (Fig. 2). Esto demuestra una estructura mental no sólo compatible, sino en perfecta sintonía entre representación de espacios gastronómicos y teatro cómico, que acabará concretándose de forma precisa en la obra de dos artistas a caballo entre Bolonia y Cremona: Bartolomeo Passerotti (1529-1592) y Vincenzo Campi (1536-1591)[9]. Entre 1575 y 1590 aproximadamente, realizan una serie de pinturas con mercados y cocinas como

---

[5] El pintor y tratadista Giovan Paolo Lomazzo (1538-1600) fue fundador y abate de dicha hermandad, e incluso publicó en 1589 un conjunto recopilatorio de los poemas burlescos creados en la Academia denominado *Rabisch,* PORZIO, F. "Lomazzo e il realismo grottesco: un capitolo del primitivismo nel Cinquecento", en: *Rabisch*..., op. cit. pp. 23-36. MANRIQUE ARA, M.E. "Alabanza del arte grotesco y del artista menestral en la *Accademia della Val di Blenio*, por Giovanni Paolo Lomazzo. Aproximación teórica, antología y traducción de sus poemas", *Locus Amoenus*, nº8 (2005-2006), pp. 133-145.

[6] VÉLEZ, J. "El *Recueil Fossard*, la compañía de los Gelosi y la génesis de Don Quijote", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 20, nº2 (2000), pp. 31-52. De hecho alguno de sus miembros pudieron formar parte de la *compagnia di Gelosi*, que llega a Milán en 1589, el año de la publicación del *Rabisch.* MANRIQUE ARA, M.A. "Alabanza...", op. cit. (nota 49).

[7] Existen varias réplicas de esta obra, incluyendo un dibujo preparatorio atribuido a Lomazzo y que se encuentra en el museo de la Academia de Venecia.

[8] KATRITZKY, M.A. *The art of "Commedia". A study in the "Commedia dell'Arte" 1560-1620 with special reference to the visual records*. New York, Rodopi, 2006, p. 77. Merece destacarse también la obra de Niccolo Frangipane, activo en Venecia entre 1565 y 1597, con escenas musicales festivas entremezclando mitología y carnaval.

[9] PALIAGA, V. "Vincenzo Campi tra realismo grottesco e natura morta: la nascita di un genere e l'eredità della pittura cremonese", en PALIAGA *Vincenzo Campi*..., op. cit., pp. 21-37, DE KLERK, B. "Scene del quotidiano? Interpretando la pittura di genere di Vincenzo Campi", en: *Ibídem*. pp. 39-49, GHIRARDI, A. *Bartolomeo Passerotti, pittore (1529-1592*). Rimini, Luisè, 1990.

asunto principal, pero en el que el aspecto jocoso de las figuras hace visible una diferencia evidente al respecto de las obras del norte de Europa. Toda esta corriente festiva queda asimilada en los vendedores o cocineros, que de este modo absorben y pasan a encarnar la comicidad popular (Fig. 3).

Por otra parte en 1563 finaliza el Concilio de Trento, con lo que eso supone en la instrumentalización y control doctrinal que se va a realizar de la imagen artística. Una de las figuras claves en dicho concilio es la del cardenal Gabriele Paleotti (1522-1597), de suma importancia no sólo por su contribución al desarrollo conciliar, sino por su labor teórica sobre las imágenes. Todas estas ideas fueron reunidas en un imprescindible tratado para el arte del siglo XVII: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, publicado en Bolonia en 1582. Dividido en varios capítulos donde trata diversos tipos pictóricos, hay uno de vital importancia para el tema aquí especificado. El capítulo XXXI aparece bajo el epígrafe: *Delle pitture ridicole*:

> *"Y puesto que de entre las varias formas de las que suele generarse tal recreación, una se causa principalmente por las pinturas que no solo están bellamente hechas, sino que tienen algo más, que excitan el corazón de repente a regocijarse, lo que llamamos ridículo(…). Además de esto debe advertirse que tal divertimento se ha de procurar a través de pinturas honestas, no lascivas o inmodestas, debiendo huir de esto en todas las suertes de recreación, para que de esta manera recreen el ánimo y no lo corrompan, por ello habrá que alejarse más de las pinturas obscenas, que afectan más a los sentidos. Lo mismo opinamos de otras pinturas que representan escenas de gula, embriaguez y vida disoluta si provocan la risa en los espectadores, debiendo siempre advertir que no disminuyan la estima de las virtudes"*[10].

Hay que precisar que Paleotti nunca menciona autores u obras específicas, pero como estamos viendo, el norte de Italia -lugar donde se encuentra la diócesis de Bolonia- tuvo desde mediados del siglo XVI una nutrida representación de pintura cómica; en muchos casos directamente relacionada con lo teatral, otra

[10] PALEOTTI, G. "Discorso intorno alle imagini sacre e profane", en: BAROCCHI, P. (edit.) *Trattati d'arte del cinquecento: fra manierismo e controriforma: Gilio-Paleotti-Aldovrandi,* vol. 2, Bari, Laterza & Figli, 1961, cap. XXXI, p. 390 y ss. En España, la tratadística de arte utilizó muchos conceptos italianos, siendo Pacheco el único que hace mención directa a este capítulo cuando especifica que hay quien se ha dedicado a pintar *"figuras ridículas con sujetos feos para hacer reír"*, PACHECO, F. *El arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*, BASSEGODA, B. (edit.). Madrid, Cátedra, 1990. p. 516.

fuente de problemas para la mentalidad trentina[11]. El tema del humor volvió a ser objeto de estudio e interés humanista. Teóricos de la literatura como Antonio Sebastiano Minturno (1500-1574), Giovan Giorgio Trissino (1478-1550) o Vincenzo Maggi (1498-1564), publican obras exclusivas sobre la comedia, renovando ideas aristotélicas, pero a través de autores como Cicerón (106-43 a.C) o Quintiliano (35-95)[12]. Todo el capítulo de la pintura ridícula, está basado en construcciones teóricas alimentadas por una tradición anterior, de la que sobresale una idea principal: el concepto de *turpitudo et deformitas* como dinamizador de lo ridículo. Se trata de un argumento fundamental desde que Ciceron lo enunciara en el tomo II de *El orador*[13]. En España, es Alonso López "el Pinciano" (1547-1627) quien en 1596 lo va a exponer: *"Sea, pues el fundamento principal que la risa tiene su asiento en fealdad y torpeza (…) por que todas las cosas que son disparatadas y necias, como no vengan en daño notable de alguno, son ridículas"*[14]. Estas son las claves que nos van a servir para poder relacionar todo este corpus teórico de base literaria, con las pinturas de bodegones con figuras ridículas. *Turpitudo et deformitas*, pero que "*no vengan en daño*", significa que la comicidad surge de manera espontánea cuando sucede un hecho negativo, pero no grave. Al igual que la fealdad, que tampoco debe ser algo permanente, como pudiera ser una deformidad física. En este caso refiere a muecas, alteraciones faciales y todo tipo de gestos destinados a provocar la risa. Algo propio

---

[11] Tratar de codificar y reglamentar los misterios del humor, sabedores de su potencia subversiva, ha sido una de las obsesiones de la Iglesia católica, como así se explicita en las proscripciones sufridas en el teatro a lo largo de la Edad Moderna. MANRIQUE ARA, M.E. "Alabanza…", op. cit. (nota 1), SANZ AYÁN, C. GARCÍA GARCÍA, B. "El oficio de representar en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567-1587)", *Cuadernos de historia moderna*, nº16 (1995), pp. 475-500; GARCÍA BERRIO, A. *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*. Málaga, Universidad de Málaga, 1978. En España ya en fecha de 1548, las Cortes de Valladolid le pidieron a Carlos V que se prohibiesen las impresiones de farsas feas y deshonestas; COTARELO Y MORI, E. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1904, p. 17. El desarrollo del teatro a lo largo del siglo XVI y su éxito de público, llevó a una serie de polémicas y escritos abogando por su eliminación. La propia corona lo suspendería en algunas ocasiones.

[12] Estas obras hablan de un renovado interés por avanzar en un campo epistemológico que Aristóteles había dejado inacabado. De todas ellas es especialmente significativa la de Maggi, como señala Juan Carlos Pueo: *"la risa deja de ser un recurso al que pueden recurrir el orador y el cortesano y se convierte en una actividad específica del hombre, un hecho que corresponde estudiar desde el punto de vista psicológico y fisiológico".* PUEO, J.C. *Ridens et ridiculus, Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Zaragoza, Tropelías, Universidad de Zaragoza, 2001, pp. 214-215.

[13] El propio Paleotti señala sin problema el origen de sus fuentes: "*No estamos hablando de aquellas obras que, por su trazado tosco (…) causan risa a los hombres de juicio; aunque no se trata realmente de risa sino de mofa, de allí la palabra "ridículo", porque ha sido provocada por algo que ha sido creado de modo diferente respecto a la realidad, como decía Cicerón: El lugar, digámoslo así, y la región de lo cómico, consiste en cierta torpeza y deformidad"*, PALEOTTI, G. *Discorso*…, op. cit. p. 390.

[14] LÓPEZ, A. *Philosophia antigua poética*. Madrid, Biblioteca Castro, 1998, pp. 389-390.

de actores, bufones o histriones al modo de los individuos que aparecen en los cuadros que estamos tratando[15].

El verdadero auge de una iconografía carnavalesca, de individuos que ríen de cara al público, surge a partir de la publicación de dos obras capitales. *La Nave de los locos* (Basilea, 1494) de Sebastián Brandt (1457-1521), y el *Elogio de la locura* (Estrasburgo, 1511) de Erasmo (1466-1536). Se sobreentiende que su presencia es una admonición, una advertencia hacia los comportamientos insensatos, guiados por los apetitos naturales. Pero no podemos obviar que la naturaleza humana es propensa a ellos, y su sentido por tanto mucho más flexible y poliédrico. Todo este sustrato cómico y sus connotaciones, es lo que desagrada profundamente a un hombre del Concilio de Trento como es Paleotti. En su tratado hemos visto una alusión directa a los pecados que sugieren el humorismo excesivo, explicitados en la gula y la embriaguez. El viejo aforismo latino de Terencio, *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, es una frase bien conocida en la Edad Moderna[16]. Pero curiosamente las representaciones de locos de carnaval fueron desapareciendo a medida que avanzaba el siglo XVI[17]. Con el florecimiento del humanismo se recuperan sus promotores originales, Baco o Dionisio, sátiros y silenos. Pero además otro tipo de individuos, especificados en las clases populares, fueron contaminados con esta sustancia cómica, asumiendo funciones ambiguas pero cargadas de jocosidad; como

---

[15] En este campo, personajes que surgen del umbral de la ficción plástica, interpelando con su burla al espectador, prosperan desde principios del siglo XVI. Sus expresiones recuerdan a las máscaras del teatro clásico, y en ese rictus burlón quedan codificadas muchas experiencias festivas relacionadas con el humor en este momento de puente entre el mundo medieval y el renacentista. El gran espacio donde lo cómico ha funcionado durante siglos al margen de reglamentaciones sociales, es el carnaval, del que ya hemos dejado expresada la idea de su vinculación con la *commedia dell'arte*. Las fiestas o ciclos carnavalescos son un complejo cosmos antropológico, teológico y social, cuya fuerza y empaste entre el mundo antiguo y el humanismo, fue estudiada y teorizada por Mijail Bajtin. BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza, 1987. De hecho, la etimología de la palabra máscara resulta muy elocuente. Proveniente de un verbo cuyo significado es "burlarse", deriva la palabra árabe *máshara*, como "bufón, payaso, persona que es la irrisión de otros". También reconoce acepciones como "histrión, bromista", e incluso, "personaje ridículo". COROMINAS, J. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1984, G-MA, p. 869.

[16] Erasmo lo incluyó en sus célebres *Adagia*, publicados en París en 1500.

[17] En las festividades de orden carnavalesco, en muchos casos llamadas "fiestas de locos" la figura del loco o bufón aparece como el rey de la fiesta al invertirse todos los valores. Se entiende como un momento necesario donde la necedad y el disparate rigen la comunidad, y se libera la naturaleza primaria del ser humano, BATJIN, M. *La cultura*..., op. cit. p. 72.

ejemplarizan las obras de Campi o Passerotti de vendedores de pescado, carniceros o individuos diversos que asumen roles bufonescos[18].

Pero, ¿y en España? ¿Existió alguna permeabilidad de este fenómeno cómico a través de cocinas o mercados? Como hemos visto en Flandes e Italia, esta innovación llevaba ya casi medio siglo recorrido, pero en nuestro país sin embargo todavía no había alcanzado ningún desarrollo a finales del siglo XVI o principios del XVII ¿O quizá sí? La primera *Escena de mercado* documentada de mano de un artífice español podemos situarla en 1606[19]. Su autor, un desconocido pintor llamado Juan

---

[18] Aby Warburg percibió este suceso ya en 1907: *"El gesticulante bufón nórdico se batió en retirada ante el espíritu orgiástico, básico y elemental del sátiro pagano (...) Más tarde el sátiro perdería su viveza original al desgastarse en la metamorfosis de las formas. Fue entonces cuando los campesinos de Brueghel recuperaron su lugar en el reino del coleccionismo, algo que en realidad poseían desde antiguo: los privilegios propios del bufón de la cultura cortesana del final de Medioevo".* WARBURG, A. *El renacimiento del paganismo, aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza, 2005, p. 262. En España, no fueron ellos, pero si los pastores los que usurparon el trono del rey del carnaval. Trasmutados en bufones en la literatura breve, ejercen de correa de transmisión de toda esta tradición burlesca que la fiesta popular había consagrado, fusionando dos esferas teóricamente separadas, como era una cultura oficial y otra popular. No hay que olvidar que algunas de estas representaciones teatrales se llevaban a cabo en palacios o espacios cortesanos, ver VÍAN HERRERO, A. "Una aportación hispánica al teatro carnavelesco medieval y renacentista: las *Églogas de Antruejo* de Juan del Encina", en: CHIABÒ, M. DOGLIO, F. (edit.) *Il Carnevale: Dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento. Actas del XIII Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale.* Viterbo, Union Printing Editrice, 1990, pp. 121-148. De la inversión de valores del mundo propia del carnaval, surge el pastor-ridículo en la literatura de principios del siglo XVI: *"El loco festivo se manifiesta en la superficie textual en forma de pastor, de simple, de bobo, de gracioso",* HERMENEGILDO, A. *Juegos dramáticos de la locura festiva, pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca, Oro viejo, 1995, p. 10. De forma análoga a la pintura, emergen del escenario/cuadro para dirigirse al público, desbaratando el estatuto de ficción a través de un humor rústico y en ocasiones grosero. En la comedia griega, la *parábasis* es el momento en el que el coro despojándose de la máscara se dirige al público en nombre del poeta, se invoca a Dionisos y termina lanzando pullas hacia el público, ver RODRÍGUEZ ADRADOS, F. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Alianza, 1983, p. 138. Esta vinculación del pastor con el bufón, incluso ha dejado obras pictóricas tempranas que demuestran este hecho. Hemos localizado algunas obras de *Adoraciones de pastores* de inicios del siglo XVI, en la que los pastores bíblicos que se acercan a adorar al Niño Jesús resultan ser locos o bufones de carnaval, en un trasvase iconográfico de lo más elocuente. En una *Adoración de los pastores*, atribuida a Gregório Lopes y fechada sobre 1535 en el Museo de Torres Vedras, aparece un bufón. PALLA, M. J. "Carnaval, Parvo et monde à l'envers chez Gil Vicente", en : EISENBICHLER, K. HÜSKEN, W. (edits.) *Carnival and the carnivalesque*. Ámsterdam, Rodopi, 1999, pp. 165-182. En el Museo Diocesano de la Catedral de Salamanca, en el *Retablo de La Virgen del Pópolo*, de artista anónimo y de fecha estimada hacia 1535 sucede otro tanto. Menos obvio puesto que se encuentra en una de las calles laterales, y asomado desde una ventana hacia el interior del establo. Casi un siglo después, en pleno naturalismo sevillano de inicios del XVII, Juan de Roelas (h. 1570-1625) realizará una serie de *Adoraciones de pastores* con pastores-bufones que se giran con una mueca ridícula. NAVARRETE PRIETO, B. PÉREZ SÁNCHEZ, A. "De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla", en: NAVARRETE PRIETO, B. PÉREZ SÁNCHEZ, A. (dir.) *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. Sevilla, Focus Abengoa, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2005, p. 24. HERVÁS CRESPO, G. "Pastores jocosos. Escenas de la Natividad desde una perspectiva popular y carnavalesca en el arte español del siglo XVII", en: PEINADO GUZMÁN, J.A., RODRÍGUEZ MIRANDA, M. (coord.), *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2016, pp. 215-236.

[19] *Escena de mercado*, Juan Esteban, 1606. Granada, Museo de Bellas Artes, óleo sobre lienzo, cat. CE0126, 128 x 167 cm.

Esteban de Medina o de Úbeda (activo entre 1597 y 1648), que firmó y fechó una obra de estas características en dicha ciudad[20]. Esta pintura por asunto y tipología, resulta de enorme novedad en nuestro país y resulta fundamental por su temprana fecha (Fig. 4). Pero existen documentos notariales que demuestran que este tipo de imágenes ya había entrado en colecciones castellanas, y seducido el gusto de una clientela culta y sofisticada, sin que tengamos certezas acerca de su procedencia.

Lo primero que hay que preguntarse ante una obra como esta, es quién pudo encargarla. Qué tipo de cliente en 1606, pudo interesarse por una pintura tan poco habitual en nuestro país. La ciudad de Úbeda, había vivido un momento de esplendor humanístico y constructivo bajo la protección del todopoderoso secretario de Carlos V, Francisco de los Cobos (1477-1547), junto a sus sobrinos Juan Vázquez de Molina (1500-1570) y Diego de los Cobos Molina (1516-1565). Pero a principios del siglo XVII el marqués de Camarasa se encontraba alejado de la ciudad y su influencia directa algo más diluida[21]. Los centros de preeminencia cultural y artística, se encontraban en Sevilla, Madrid, Toledo, Valencia o Valladolid. Es precisamente en esas ciudades donde aparecen inventariadas obras de talante similar -presumiblemente foráneas- de las que quizá Juan Esteban pudo hacer una copia. La obra de Esteban conservada o descrita, no escapa a una temática religiosa demandada por parroquias, cofradías y conventos, así como a labores de dorado y estofado[22]. La *Escena de mercado* de Granada no presenta una calidad notable, pero habla de un lenguaje rotundamente novedoso en lo conceptual. Las pinturas italianas y flamencas nunca presentan un fondo tan oscuro, algo que será habitual en España pero no a la altura de 1606; exceptuando a Sánchez Cotán, del que viendo los alimentos desplegados, resulta obvio que conoce. Hay que pensar por tanto que es en Toledo o Madrid -recordemos que aparece allí documentando en 1597 y 1598- donde pudo haber estado en contacto con cuadros e ideas innovadoras.

---

[20] Hasta ahora la única documentación sobre Juan Esteban es la ofrecida por ALMAGRO, A. "Juan Esteban de Medina y la pintura ubetense del siglo XVII", *Boletín del instituto de estudios Giennenses*, nº 209 (2014), pp. 11-67. No obstante Pérez Sánchez había dado ya la noticia de que un pintor así llamado se encontraba en Madrid en 1597. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, p. 71.

[21] Diego de los Cobos y Mendoza, hijo mayor de Francisco de los Cobos, fue nombrado en 1543 I marqués de Camarasa. Agradezco a Sergio Ramiro todos los datos aportados acerca de la familia del secretario Francisco de los Cobos y su relación con Úbeda.

[22] ALMAGRO, A. "Juan Esteban…", op. cit. p. 34.

Una posibilidad es el pensar que se trate de un encargo de algún individuo culto, vinculado a la familia Cobos. Quizá algún religioso de las diversas dotaciones religiosas que mantenía en Úbeda y Baeza. Es plausible que clérigos de cierta entidad se encontrasen en Valladolid, Toledo o en Madrid a inicios del siglo XVII, acompañando al II marqués de Camarasa (1575-1616) nieto de Francisco de los Cobos, y allí pudiesen ver imágenes especialmente vanguardistas antes de volver a Úbeda. Se ha tratado de relacionar esta obra con una visión moralista, o incluso interpretarla como un chiste visual[23]. Nuestra opinión es que se trata de una pintura ridícula heredera de las formas italianas en cuanto al humor. Como hemos visto, una de las principales características de la máscara cómica es el hecho de mirar al exterior y establecer una comunicación con el espacio donde está situado el espectador. Esto no se encuentra aquí, aunque no cabe duda que la figura que ríe se nos presenta como un personaje bufonesco. Se ha observado que clientes y vendedores se encuentran en el mismo plano, detrás del mostrador. En este caso también resulta evidente la dependencia formal de las cocinas o puestos de mercado flamencos o italianos, siendo palmario que está configurada a través de un *collage* de objetos y personajes. Una amalgama de formas plásticas que rellenan el espacio de forma asfixiante. Juan Esteban compone visualmente mezclando perspectivas, generando un batiburrillo inconexo. Generalmente en obras de este tipo existe una mesa, un tablero que de modo teatral distribuye espacios, y separa la figuración de lo gastronómico. Pero el *horror-vacui* se apodera del cuadro al añadir un segundo tablero donde distribuir más viandas, e incrustar las dos figuras centrales en el mismo plano de profundidad, por lo que todo queda aplastado en la superficie. Es la obra de alguien que no está acostumbrado a este tipo de figuración, que ha visto pinturas similares, pero que entremezcla en el lienzo tanto el recuerdo como su propia concepción de la pintura[24].

[23] BROWN, J. *Veláqzuez, pintor y cortesano*. Madrid, Alianza, 2009, p. 15 y CHERRY, P. *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 1999, p. 111.

[24] Las dos obras que pueden ser atribuibles a Esteban con cierto margen de seguridad son: un *San Martín*, que se encuentra en la Capilla de los Sanmartín de la iglesia de San Pablo de Úbeda, cuyo contrato de obra data de 1603. Y una *Anunciación* en la Capilla de Santiago en la catedral de Baeza, fechada en 1635. Ambas obras presentan un estilo manierista bastante pobre, y radicalmente diferente de la *Escena de mercado* a pesar de estar realizada entre ambas. ALMAGRO, A. "Juan Esteban…", op. cit. pp. 42 y 52.

Siguiendo con la duda de quién pudo ser el promotor de esta obra, resulta interesante que los primeros coleccionistas de este tipo de pinturas, paradójicamente resultan ser los más fervientes paladines de la lucha por el decoro en las artes. Nos referimos a Felipe II y al cardenal García de Loaysa (1534-1599), a quien "el Pinciano" dedicó su traducción al latín de los *Aforismos* de Hipócrates, *Hippocratis prognosticum* en 1596. Es importante ya que en esta misma fecha y casi al mismo tiempo, publica también en Madrid la *Philosophia Antigua Poética,* donde desarrolla sus teorías acerca del humor antes mencionadas, por lo que es casi seguro que Loaysa estaba al tanto de estas ideas. Entre Toledo y Madrid, García de Loaysa se destacó como una figura intelectual de primer orden. Su palacio de Madrid presenta una biblioteca con más de tres mil ejemplares. En cuanto a obra pictórica, se trata de uno de los primeros coleccionistas de Sánchez Cotán (1560-1627), por lo que conoce perfectamente las novedades artísticas de la ciudad imperial. Entre las obras que figuran en su inventario, hecho en Madrid a su muerte en 1599, figuran: *"Otro quadro de pinturas de frutas melon datiles escarola y la rrisa y otras"* y *"Un quadro grande y largo de pinturas de cosas de comidas y cocinero y otras figuras"*[25].

Tampoco Felipe II parecía tener mucho interés en seguir los consejos del boloñés Paleotti. Llegados al Escorial en 1593, aparecen bodegones traídos de Flandes[26]. Incluso antes, en 1588, en el Alcázar existen documentados cuadros en esta misma línea: *"mas doro un cuadro que en el estaba puesto cosas de cozina y*

---

[25] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, (AHPM) prot. 1811, f. 1494-1666. Estamos hablando por tanto de las figuras ridículas, de los que Paleotti desaprobaba en su tratado. Al menos en espacios públicos y a la vista: *"Hay que colocar estas pinturas en consonancia con el lugar (…). Lo que más importa es lo entiendan las personas que pueden hacer uso de ellas; (…) además no parece que a prelados, sacerdotes y religiosos convengan para su propia seriedad las cosas que invitan a bromas".* PALEOTTI, G. *Discorso…*, op. cit. p. 396. Resulta paradójico pero no extraña del todo esta dicotomía entre lo que se hace y lo que se exige en líderes y gobernantes. Entre la vida pública y la privada existen notables diferencias. En 1598 García de Loaysa es uno de los prelados firmantes de un memorial elevado a Felipe II para la prohibición del teatro. COTARELO Y MORI, E. *Bibliografía…*, op. cit. p. 392. Pero en 1579 el propio cardenal contrató a la compañía de *commedia dell'arte* de Alberto Ganassa para representar un auto ante los reyes en Toledo en las fiestas del Corpus. La pieza evidentemente es religiosa e imaginamos que respetuosa, pero Ganassa y su compañía no dejaban de ser cómicos, FALCONIERI, J. "Historia de la *Commedia dell'arte* en España", *Revista de literatura*, Tomo 12, nº23-24 (1957), pp. 60-90. Incluso yendo más allá, puesto que podría ser un argumento del porqué este tipo de pintura tardó en encontrar acomodo en España -o nunca lo hizo- García de Loaysa estuvo presente en el Concilio de Toledo de 1582 en calidad de procurador del cabildo. En las propias actas conciliares podemos leer: "*Los obispos veden las pinturas que causan risa*". TEJADA Y RAMIRO, J. *Colección de cánones de la Iglesia Española* (tomo V). Madrid, imp. por Pedro Montero, 1855, p. 435.

[26] ZARCO CUEVAS, J. "Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 97 (1930), p. 93.

bodegón", siendo esta la fecha más temprana que hemos podido documentar donde aparece la palabra bodegón asociada a un concepto artístico[27]. Pero había más colecciones donde poder apreciar este tipo de novedades antes de 1606. En 1600 en la colección de Juan de Borja, conde de Ficallo, existen "*Tres tablas de vendedores de frutas*" y "*Otro lienzo de la cocina de Flandes*". En 1601 en la colección de Íñigo López de Mendoza, duque del Infantado hay otros dos cuadros consignados como bodegones con figuración diversa[28]. También de 1601, el inventario de Alonso Muñoz de Otalora, alcalde de Casa y Corte tiene un cuadro *"de la rrisa"*[29]. Entre Toledo y Valladolid, en las distintas haciendas del duque de Lerma, existía distribuida una enorme colección con obras de todo tipo, incluyendo obra profana de muy diversa variedad. Entre ellas también cuadros registrados como *"de risa"*[30]. Siguiendo en Valladolid y en fecha tan temprana como 1553, tenemos los bienes dejados a su muerte por Claudio Cilli, mariscal de *logis* del Emperador Carlos. Entre sus gustos pictóricos destacan: *"Otro lienzo chiquito de disparates que pasan con vino", "una tabla de un bobo con unos chiflatos al pescuezo", "una tabla de momos con un gaitero, "otra tabla de una risa"*[31]*.* Muy a tener en cuenta, resulta una donación de bienes que en 1584 lega el obispo Álvaro de Mendoza al convento de San José de Ávila, aunque se escritura en Valladolid: *"Una tabla de una risa de Alonso Sánchez"*[32]. La importancia de esta referencia, estriba en que el obispo Mendoza es el hermano de María de Mendoza, esposa del secretario Cobos. Sin afirmar nada, sí convierte en plausible la pervivencia de un gusto que hubiera podido mantenerse en sus residencias de Madrid y Valladolid, de cara a visibilidad de colaboradores, amigos o

[27] PÉREZ DE TUDELA, A. "La decoración pictórica del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe II", en: DE JONGE, K. GARCÍA, GARCÍA, B.J. ESTEBAN ESTRÍNGANA, A. (coord.) *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648).* 2010, pp. 109-141. Además de estas obras, también en el Alcázar aparecen descritas pinturas de Arcimboldo (1527-1593), artista muy cercano a los presupuestos estéticos y caricaturescos de Lomazzo en *la Accademia della Val de Blenio*. Estas obras fueron traídas a Felipe II por Juan de Borja, embajador del rey, quien también tenía obras de mercados y cocinas, como se ve en la siguiente nota.
[28] SCHROTH, S. "Early collectors of still-life paintings in Castile", en: JORDAN, W. *Spanish still life in the Golden Age*, 1600-1650. Kimbell Art Museum, Forth Worth, 1985, pp. 28-39.
[29] CHERRY, P. *Arte…*, op.cit. p. 55 y ss. En su imprescindible libro sobre la naturaleza muerta en España, Peter Cherry documenta un considerable número de obras de mercados, cocinas o cuadros ridículos en los primeros años del siglo XVII, por lo que era un género si bien no profuso, si de sobra conocido.
[30] SCHROTH, S. *The private picture collection of the Duke of Lerma*. Michigan, Ann Arbor, 1995, p. 219.
[31] FERNÁNDEZ DEL HOYO, Mª. A. *Pintura y sociedad en Valladolid durante los siglos XVI y XVII*. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, 2000, p. 63
[32] FERNÁNDEZ DEL HOYO, Mª. A. "Los Mendoza clientes de Juni", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº10, (2006), pp. 23-30.

clérigos llegados de Úbeda. Y además incide en la idea que pintura teóricamente indecorosa, resultaba de sumo interés a hombres de iglesia del más alto nivel.

En España, este tipo de pintura no germinó entre nuestros artífices, y son escasas las obras que podemos asignar como hechas en nuestro país. Queremos no obstante tratar de una serie de pinturas de carácter ridículo, similares a este primer modelo de Esteban. Es importante esta puntualización ya que en Sevilla y Madrid, tras la aparición de Velázquez, existen imágenes que perteneciendo a este ámbito, presentan otras características[33]. Nos ocuparemos en exclusiva de aquellas obras que se mantienen fieles a la esencia heredada de las imágenes italianas, y en las que el aliento jocoso del teatro asociado a una máscara carnavalesca, resultan una evidencia. Es el caso del *Bodegón de cocina con un pícaro,* que se encuentra en el Museo de Artes decorativas de Madrid, y del que existe una copia con ligeras variaciones y de diferente mano conservada en el Palacio de Riofrío[34], (Figs. 5 y 6). En ambos casos el despliegue de alimentos resulta caprichoso en su disposición, pero exacto en su representación. Ambas pinturas siguen modelos de representación que son idénticos a la obra de Granada, aunque mejorando los problemas de lógica espacial y profundidad. Una cuestión de importancia a la hora de hablar de estas pinturas en relación con la copia, es su escasa fuerza creativa. Esto se percibe comparando ambas pinturas, donde se aprecia que la figura es la misma, dejándonos en la duda de cuál es la copia, o si existe un modelo foráneo precedente. Nuestra opinión es que se trata de un modelo imitado en la figura; una de esas pinturas "de risa" que tienen origen en el norte de Italia, al que se añade un muestrario de alimentos que recuerda a la proliferación exhaustiva de Juan Esteban. Probablemente se reproduce el individuo con la máscara cómica y el gesto grotesco,

---

[33] Los bodegones velazqueños operan en un espacio de ausencia de lo ridículo, y las obras de sus epígonos se desmarcan de esta tradición, siendo el reflejo velazqueño un espíritu de dignidad humana. Esta cuestión se encuentra desarrollada en otro trabajo que esperamos que pueda ver la luz en breve

[34]*Bodegón de cocina con un pícaro*, Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, óleo sobre lienzo, cat. CE26383, 110 x 165cm y *Bodegón de cocina con pícaro*, Madrid, Palacio de Riofrío, óleo sobre lienzo cat. 10066508, 106 x 163,5 cm. Queremos señalar un inventario de 1640 procedente del duque de Aarschot; quizá una de las colecciones de pintura de género más extensas y variadas en el Madrid de la primera mitad del s. XVII, donde aparece: *"Otro cuadro de bodegón con una figura de un muchacho echando vino y frutas y carnes".* AHPM, prot. 5993 f. 113. La obra de Riofrío pertenecía a la colección de Isabel de Farnesio, y está documentada ya en 1746 en el Palacio de San Ildefonso, ATERIDO, Á., MARTÍNEZ CUESTA, J., PÉREZ PRECIADO, J.J. *Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, Madrid, 2004, Tomo II, p. 482.

y se añade a gusto del consumidor todo el repertorio de alimentos, que en este momento estaba empezando a extenderse por las colecciones castellanas ya en forma de naturaleza muerta independiente. Es precisamente en los alimentos donde podemos percibir la sombra del ubetense, ya que algunas de las piezas son exactas. Pero hay que decir que casi todos los elementos comestibles han sido ya codificados iconográficamente en el mundo flamenco. De este modo los objetos de comida son modelos que desde muy temprano en el arte español aparecen sistematizados, como se aprecia en las primeras naturalezas muertas[35].

En esta misma línea existe un cuadro en el Museo de Pontevedra, que resulta otra pintura ridícula[36] (Fig. 7). De esta obra existe también una copia, ubicada en la colección del duque de Ybarra en 1934, pero que a día de hoy nos ha sido imposible localizar[37]. Podemos ver que se siguen patrones similares, aunque no aparecen exactamente los mismos objetos que en las anteriores. Pero de nuevo muchos elementos resultan homólogos a pinturas de naturalezas muertas de principios de siglo. Especialmente en las atribuidas a Alejandro de Loarte, de ahí las filiaciones

---

[35] José Ramón Marcaida asegura que en el caso de la naturaleza muerta, se trata de una naturaleza no siempre basada en el natural. Además señala un interesante pasaje del libro de Pacheco, en el que éste recomienda el uso de telas con diseños del mundo natural ya preconcebidos: *"El diligente maestro ha de tener estudiados del natural en pedazos de lienzos para las ocasiones que se le puede ofrecer".* MARCAIDA, J. R. *Arte y ciencia en el barroco español*. Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 2014. p. 193. En el inventario de Sánchez Cotán en Toledo en 1603, antes de trasladarse a Granada e ingresar como cartujo, entre sus posesiones aparecen: *"Dos cartones, uno con una ganga y otro con dos ánades (…) Otros envoltorillos de estampas (…) algunos papeles de dibujos y estampas (…) y un librillo de dibujos que es de Blas de Prado".* OROZCO DÍAZ, E. *El pintor Fray Juan Sánchez Cotán*. Universidad de Granada, 1993, p. 292. Santiago Remesal, pintor vallisoletano que tenía entre sus posesiones: *"Una tabla de una risa con el cuadro dorado, más otra risa sin cuadro",* su inventario de bienes señala: *"Otro libro de pájaros y estampas (…) tres librillos de papel largos en que hay pintados flores y ciervos y otras maneras de pinturas"*, FERNÁNDEZ DEL HOYO, Mª. A. *Pintura…*, op. cit. pp. 25-26. Hay que contar con que la enseñanza artística en España, es en gran medida a base de la copia de modelos preexistentes. Para este asunto ver NAVARRETE PRIETO, B. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998. Las fuentes visuales en muchos casos se realizan a través de libros de estampas y grabados, por lo que no es descabellado pensar que debieron de existir libros, o conjuntos de modelos para la representación de naturalezas muertas.

[36] *El sueño del glotón*, Museo de Pontevedra, óleo sobre lienzo, cat. 004105, 138 x 146cm. A pesar de tan pintoresco nombre, preferimos referirnos a esta obra como *Bodegón con figura*, más neutro y conciso, no estando de acuerdo tampoco en las denominaciones de "pícaros de cocina" de las anteriores.

[37] Estas pinturas estaban atribuidas por Méndez Casal a Alejandro de Loarte (c. 1590/1600-1626), fantaseando con un posible viaje del artista a Sevilla en su juventud, ya que situaba los cuadros cercanos a la escuela sevillana. Es cierto que ambas obras en los años de publicación del artículo se encontraban en colecciones sevillanas, pasando la de Pontevedra a los fondos del museo en 1961. MÉNDEZ CASAL, M. "El pintor Alejandro de Loarte", *Revista española de arte*, 1934, pp. 187-202. También Enrique Valdivieso aseguró que -al menos la de Pontevedra- era sevillana. VALDIVIESO, E. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, Guadalquivir, 2003, p. 70.

antiguas, o al esquivo pintor Alonso Escobar, que William B. Jordan identifica con el Maestro de Stirling-Maxwell[38]. Quizá sea este Alonso Escobar un pintor que marca la pauta, con una obra que resulta una cocina pero cuyos presupuestos se alejan de lo ridículo. En colección madrileña tenemos una obra suya firmada, pero con un personaje singularizado, *Bodegón de cocina presidido por un gato y el cocinero Donato Rufo*, tratándose por tanto de un retrato (Fig. 8)[39]. La ordenación espacial, la simetría y la calidad de los objetos, señalan a un artista muy superior a las obras ridículas comentadas. Es complejo emitir teorías acerca del grado de conexión existente entre todas estas obras, pero resulta obvio que existen suficientes paralelismos como para relacionarlas entre ellas. El cuadro de Pontevedra y su pareja, están mejor distribuidos que los de Artes decorativas y Riofrío, donde el desorden y el abigarramiento de objetos indican un pintor mucho menos dotado, o alguien interesado en el relleno formal por exigencias del comitente. Jordan data la obra de Escobar alrededor de 1620, con lo que estamos de acuerdo a la hora de dar una cronología a este conjunto de obras, siendo también coetánea al bodegón sevillano velazqueño.

En el cuadro de Pontevedra y su copia, constatamos además que lo grosero resulta palpable. El personaje representado aparece haciendo al espectador el gesto de la higa mientras se ríe. Esta gestualidad presenta desde antiguo unas connotaciones obscenas e infamantes, lo que determina más aún su naturaleza jocosa, casi de rechazo a una normativa social[40]. Con estas cuatro obras, podemos demostrar que el término ridículo se ajusta a ellas de forma perfecta en su acepción clásica y literaria, siendo palmario que la pintura bebe de la misma teoría literaria en este aspecto. Son personajes vulgares que causan sorpresa y risa, al realizar un gesto que no resulta dañino pero que altera de forma repentina su rostro en una

---

[38] JORDAN, W. *Catálogo de subastas Alcalá*, mayo 2003, pp. 30-37. Si analizamos las obras tanto de Loarte como de Escobar, ya sean sugeridas o seguras, y las comparamos con estos cuadros de cocinas o mercados, vemos que el muestrario es siempre el mismo y los modos de afrontar las piezas de comida resultan de nuevo una plantilla. Está por descifrar la personalidad artística de ambos, siendo Loarte además un artista con atribuciones de escenas de cocinas y autor de otra escena de mercado: *La gallinera*, en el Museo del Prado. No hemos incluido estas obras en el presente artículo por tener previsto dedicarle un trabajo en un futuro próximo.

[39] *Bodegón de cocina presidido por un gato y el cocinero Donato Rufo*, Madrid, Colección particular, s. XVII, 103,2 x 165 cm.

[40] John Bulwer (1606-1656) es el autor de un tratado de lenguaje simbólico de las manos. La higa aparece como un ademán de desprecio, un gesto impúdico para burlarse groseramente, BULWER, J. *Chirologia*. Londres, Thomas Harper, 1644. p. 173 y 183. También aparece descrito en *La Divina Comedia*, en el canto XXV dedicándoselas el ladrón a Dios, en un gesto sacrílego.

mueca. Es decir son histriones o bufones herederos de una larga tradición: *"De las obras ridículas trae por ejemplo Aristóteles la cara torcida de alguna persona"*[41]. Pero no es el único tipo de ridículo al que la teoría literaria ofrecerá sustento a la pintura. Haciendo un breve inciso, podemos señalar que cuando "el Pinciano" habla de ello, describe también un chiste para certificarlo, en el que un labrador resulta engañado por un par de estudiantes. Mientras uno le distrae el otro le roba un pastel. "El Pinciano" señala que: *"Cuanto es ridículo ese y mucho, porque tiene lo feo doblado. Fealdad de parte del labrador que fue ignorancia, y fealdad de parte de los estudiantes, que fue picardía"*[42]. En este caso aunque nos salgamos de la temática de mercados y cocinas, existe una obra de Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), en la que vemos representado exactamente esto. Si nos fijamos en los muchachos de la izquierda, podemos localizar de nuevo la vieja máscara cómica que interpela al espectador con su risa (Fig. 9).

Centrándonos en los personajes representados en este tipo de obras en España, suelen estar asociados a la picaresca, pero habría que diferenciar entre la real y la ficticia. Es cierto que se trata de un fenómeno social vigente, y que incluso los alcaldes de Casa y Corte en 1579 habían prohibido de forma expresa el que fueran admitidos en bodegones[43]. En su libro de recetas publicado en 1611, el cocinero del rey Martínez Motiño describe cómo se ha de gobernar la perfecta cocina, aconsejando que en espacios dedicados al guisar no se tengan *"pícaros rotos y sucios"*[44]. Por otra parte, es obvio que las cocinas de cierta entidad acabarán resultando un espacio privilegiado a la hora de conseguir recursos de subsistencia, lo que acaba derivando en una representación humorística, como hará el *Guzmán de Alfarache*[45]. Todo esto que debía ser un problema complejo de orden social, de desviación y anomia en palabras de José Antonio Maravall, se transmuta en la ficción en un recurso cómico, ya sea para entretener o degradar como hará Quevedo[46]. Pero en cualquier caso, en la ficción -tanto literaria como si aceptamos que los cuadros

---

[41] LÓPEZ, A. *Philosophia…*, op. cit. p. 390.
[42] *Ibídem*, p. 391.
[43] Archivo Histórico Nacional, Legajo 1193, f. 10: *"Mandan los señores alcaldes de casa y corte de su majestad que ningún bodegonero o bodegonera de los que están en la Plaza de Santa Cruz (…) tengan ningún mozo pícaro ni vagabundo, les sirvan ni les den de comer a los dichos pícaros y vagabundos".*
[44] MARTÍNEZ MONTIÑO F. *Arte de cocina, pastelería, vizcochería y conservería.* Barcelona, Imp. por María Ángela Martí, 1763, p. 6
[45] ALEMÁN, M. *Guzmán de Alfarache*, MICÓ J.M. (Ed.). Madrid, Cátedra, 1994, p. 299 y ss.
[46] MARAVAL, J. A. *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid, Taurus, 1986, p. 411 y ss.

ridículos de cocina pudieran tratarse de una picaresca pictórica- vuelve a resonar una vez más el latido ruidoso del carnaval. En el caso literario ya ha sido confirmado por Victoriano Roncero[47]. En la pintura, el artista español utiliza en estas obras cómicas un individuo que podría ser parejo al pícaro real, al menos en aspecto o actitud. Pero creemos que su gestualidad y su rostro burlón lo llevan -al menos formalmente- al universo bufonesco heredado de las obras lombardas o boloñesas. Así pues existe el enlace, y hay un punto de intersección entre la literatura picaresca y escenas de cocina con personajes jocosos. No es la realidad, sino más bien -una vez más- la herencia cómica común, que proviene de antiguo, y que confluye dentro del espacio propicio del bodegón a través de la máscara ridícula[48]. Esta máscara no necesariamente ha de estar en el interior de una colección artística en un palacio. Como estamos tratando de explicitar, el fenómeno del humor en la Edad Moderna, del que su concreción plástica visible pueden ser estas obras, se encuentra en la calle a diario. Allí donde un histrión genere la risa a través de una mueca, como puede verse en un grabado de 1623, donde aparece claramente un bufón sobre un escenario ante el Alcázar de Madrid en el que se desarrolla una comedia. Se trata de un tablado de madera, casi de forma análoga a como están ubicadas las mesas donde se exhiben figuras y alimentos en los bodegones ridículos (Fig. 10).

Resulta complejo -en un espacio limitado como este- el ofrecer una respuesta al porqué de lo escaso de esta iconografía en nuestro país, a pesar de que existió una

---

[47] RONCERO LÓPEZ, V. *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*. Madrid, Iberoamericana, 2010. Existe una vinculación entre la risa de la novela picaresca y el universo simbólico del carnaval. Además queremos añadir que el hecho de que gran parte de las novelas picarescas lo hagan con el sujeto protagonista narrándose a sí mismo, es decir interpelando al lector con su "yo" en muchos casos ridículo, lo coloca en un plano de igualdad al respecto de los pastores bufones del primer teatro breve, y con los individuos representados en la pintura.

[48] Siguiendo a Aby Warburg, creemos que este rostro ridículo que parece cristalizado en obras ya sean italianas o españolas, responde a un *pathosformel*. Una fórmula plástica sobre las pasiones que el Renacimiento rescata de la antigüedad, como un gesto patético que define un comportamiento humano. WARBURG, A. *El renacimiento...*, op. cit. p. 404. En este caso una (re)construcción antropológica de la burla, fijada en las máscaras teatrales griegas y difundida probablemente en mosaicos romanos o pequeñas piezas de bronce o terracota. Este gesto además atraviesa los siglos recargándose y empapando de significación cómica, especialmente en el carnaval medieval a través de locos o bufones, que consiguen replegar el tiempo en cada sonrisa. Otro concepto warburguiano es el de "supervivencia", en el que por encima del tiempo cronológico de la imagen se superponen muchos otros tiempos anacrónicos con respecto a la propia imagen. De este modo una risa visible en un bodegón lleva consigo una memoria antiquísima. Una estratificación del fenómeno burlesco que cada vez que es despertada a través de la mirada de un nuevo espectador, es capaz de hacer estallar muchos siglos a través de una carcajada, DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada, Madrid, 2009, p. 180 y del mismo autor *Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, especialmente *Apertura*, p. 31 y ss.

demanda evidente de pintura de cocinas o mercados entre coleccionistas castellanos entre finales del siglo XVI y principios del XVII. Creemos que tiene que ver en parte con la pura ley de oferta y demanda. Según avance el siglo XVII, y la revolución naturalista vaya dando paso a un tipo de pintura más decorativa, escenas con gente vulgar en entornos cotidianos encontrarán difícil acomodo[49]. Realmente nunca lo tuvieron, y creemos que los artífices españoles que se lanzaron a ello presumiblemente lo hicieron por petición expresa de individuos que buscan un producto nuevo y excitante, pero de un costo inferior a una pintura foránea. Además una vez fomentado el auge de la naturaleza muerta hacia 1620, ésta se convierte en una auténtica moda, desactivando la posibilidad de obras más complejas de mercados o cocinas[50].

[49] José Ramón Marcaida, siguiendo un concepto desarrollado por Fernando Rodríguez de la Flor, habla de una "presencia espectral". Se trata de una tensión vivida en el siglo XVII entre dos formas de mirar. Entre una visión material, analítica, que expresa el contacto directo de las cosas, ante la que se opone una visión barroca que se irá imponiendo a lo largo del siglo. Se trata de una mirada entretejida de una cultura visual emblemática, que niega la fisicidad y entabla diálogos con una fenomenología simbólica de rechazo de la realidad. Una de las características del dispositivo barroco es la duda ante el mundo, operando en una suerte de resistencia ante lo tangible, donde el sueño y el teatro entendidos como "realidades irreales" ofrecen una salida al escepticismo acumulado en el siglo XVII, especialmente en España. Se entiende que a través de un pensamiento como éste, la pintura de mercados y cocinas tenga poca capacidad de arraigo. Más cuando la naturaleza muerta independiente, emprende un camino de sofisticación que acaba marcando la figura de Juan van der Hamen (1596-1631). Artista excepcional pero que ofrece un bodegón sin refrendo alguno en el mundo natural. Un producto refinado, de decoración ilusoria y que tiene más que ver con "lo espectral" que con la verdadera esencia de los objetos representados; más cuando todo resulta copia de otros cuadros u otros repertorios gráficos. MARCAIDA, J. R. *Arte…*, op. cit. pp. 132-133 y 205.

[50] Un repaso a los inventarios de pintura a lo largo del siglo XVII señalan el gran número de naturalezas muertas existente, especialmente denominadas como "fruteros" o con descripciones de la obra donde queda claro que la figuración humana se encuentra ausente, ver BURKE, M. CHERRY, P. *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Ángeles, Paul Getty, 1997, vol. 1.



Fig. 1. *Grupo de figuras riendo con un gato*, Anónimo lombardo, Segunda mitad del siglo XVI. Mercado del arte, Sotheby`s, 2012.



Fig. 2. *Cucina per il pasto de Zan Trippu quando prese moglie*, Ambrogio Brambilla, 1538. Roma, Biblioteca e Raccolta Teatrale de Burcado.



Fig. 3. *Comedores de Ricotta*, Vincenzo Campi, c. 1580. Lyon, Museo de Bellas Artes.



Fig. 4. *Escena de mercado*, Juan Esteban de Medina, 1606. Granada, Museo de Bellas Artes.

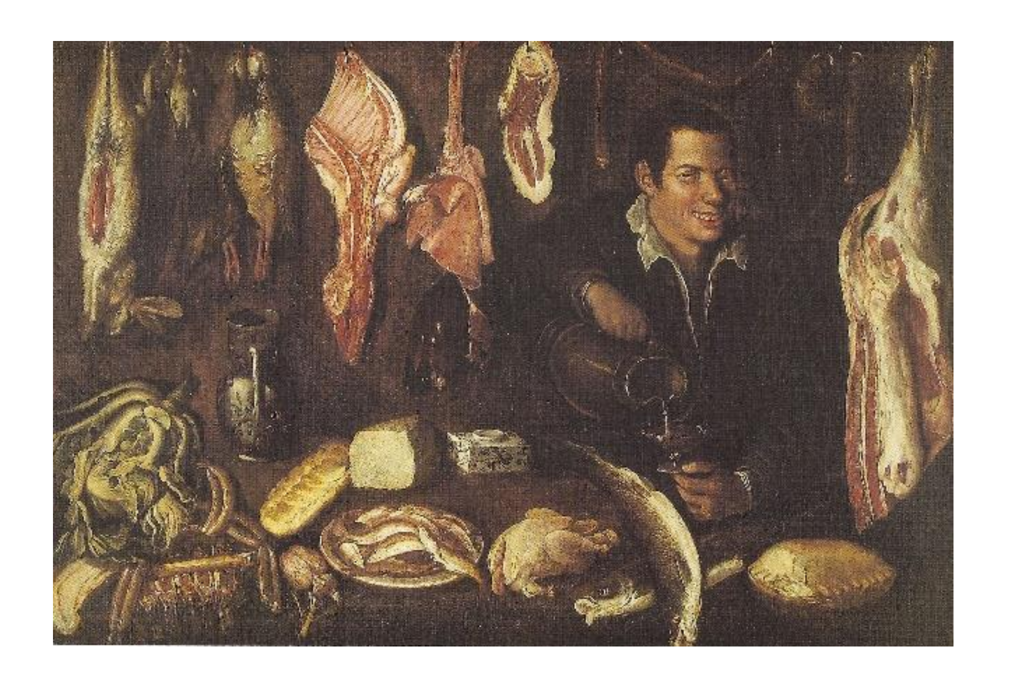


Fig. 5. *Bodegón con pícaro de cocina*, Anónimo, primer cuarto siglo XVII. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas.



Fig. 6. *Bodegón de cocina con un pícaro*, Anónimo, Primer cuarto siglo XVII. Segovia, Palacio de Riofrío, © Patrimonio Nacional.



Fig. 7. *Bodegón con figura*, Anónimo, primer cuarto siglo XVII. Pontevedra, Museo Municipal.



Fig. 8. Alonso de Escobar, *Bodegón de cocina presidido por un gato y el cocinero Donato Rufo*, primer cuarto siglo XVII. Madrid, colección particular. Foto: Joaquín Cortés.

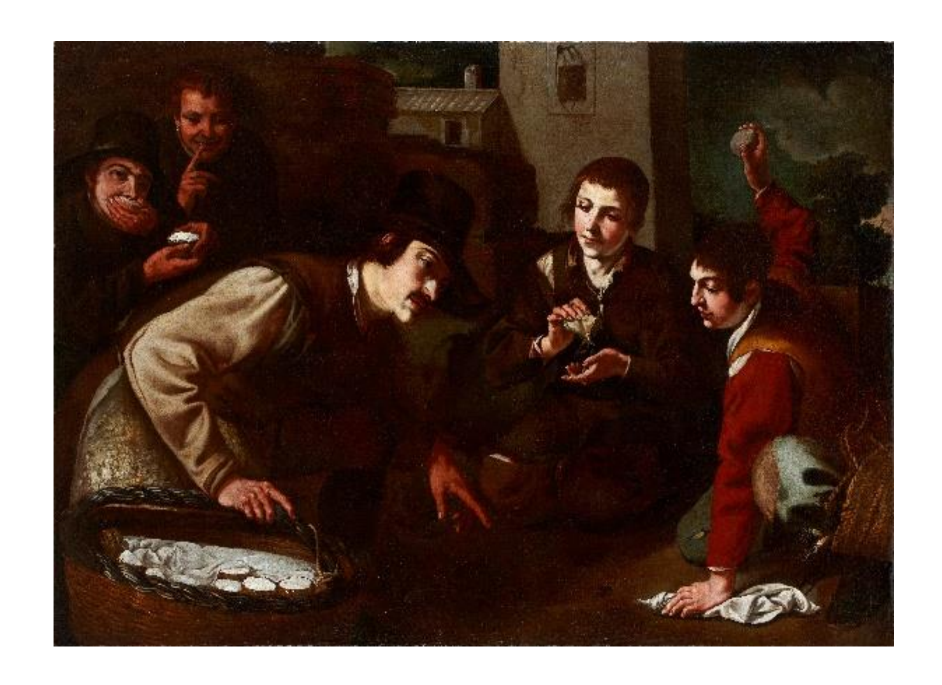


Fig. 9. *Cuatro pícaros timando a un vendedor de quesos de cassoleta, mientras juegan a la Apatusca*, Jerónimo Jacinto Espinosa, c. 1650. Madrid, Colección particular.



Fig. 10. *Llegada al Alcázar de Madrid del Príncipe de Gales el 23 de marzo (detalle),* Anónimo, c. 1623. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Museo de Historia de Madrid.

LE SOUVENIR DE LA MORT: EL PAPEL DEL CUERPO EN EL DISCURSO SALVÍFICO DURANTE EL BARROCO MEXICANO

Antonio Holguera Cabrera
Universidad de Sevilla

RESUMEN: El presente ensayo ofrece una aproximación crítica al empleo de la imagen del cuerpo como motivo artístico y mecanismo de apoyo, expansión y exaltación del discurso salvífico defendido por la Iglesia católica en el antiguo Imperio hispánico durante el Barroco. Partiendo de esta premisa, se da noticia de *Le souvenir de la mort*, una pintura anónima, conservada en Guanajuato e ilustrativa del sentimiento sobre la muerte en el México del siglo XVIII.
PALABRAS CLAVE: Imagen, Cuerpo, Muerte, Pintura, Barroco. México.

ABSTRACT: This study provides a critical approach to the concept of body image as an artistic motif and support system, expansion and exaltation of discourse about salvation advocated by the Catholic Church in the old hispanic Empire during the baroque. On the basis of this idea, an anonymous picture called *Le souvenir de la mort*, preserved in Guanajuato and illustrative of sense about death in Mexico during the eighteenth century, is revealed.
KEYWORDS: Image, Body, Death, Painting, Baroque, Mexico.

A lo largo de la historia el cuerpo ha sido causa de preocupación intelectual adquiriendo, gracias a la labor de varios investigadores especializados en el campo de la Sociología y la Antropología, un nuevo impulso teórico desde el último tercio del siglo pasado. La teoría social clásica apostó por un acercamiento ontológico al fenómeno del cuerpo y no lo consideró un objeto de estudio legítimo salvo para las ciencias experimentales, posiblemente debido a la influencia ejercida por el dualismo cartesiano que priorizó la razón sobre la emoción. No obstante, en la

actualidad los defensores de la corriente constructivista, superando las consideraciones anteriores, definen el cuerpo como una experiencia cultural[1].

Con dicha afirmación se sugiere que el cuerpo está dentro de un sistema y estrechamente ligado al desarrollo histórico de la humanidad. Varios trabajos que siguen la misma línea, han permitido conocer como la relación histórica entre cuerpo y alma, e incluso la distribución de sus responsabilidades en la acción humana, difieren notablemente según los siglos, poseyendo cada sociedad una pluralidad de interpretaciones contrapuestas[2].

Éstas han tenido su traducción en las artes visuales, generándose una teoría artística cuyo objetivo era proponer y sistematizar un modelo universal de interpretación del cuerpo, en un espacio y tiempo concretos, según las corrientes de pensamiento imperantes. Su indudable valor expresivo le permitió adquirir un papel señalado en la representación escultórica y pictórica desde la Antigüedad.

La imagen artística del cuerpo adquirió valor, en el campo de la cultura religiosa de los siglos XVII y XVIII, como un canal expresivo de aquellos discursos que exaltaban los valores del alma, ofreciendo apoyo a la expansión del dogma católico. Ello ha motivado en las últimas décadas un acercamiento multidisciplinar y nuevas perspectivas de análisis hacia el arte de la pintura durante los siglos del Barroco en el amplio territorio que pertenecía al Imperio español[3]. Nuestro trabajo parte de este enfoque con el objetivo de abordar el protagonismo del cuerpo en el

---

[1] Para un recorrido por los autores que se han aproximado al problema del cuerpo desde una perspectiva sociológica y antropológica consúltese: MARTÍNEZ BARREIRO, A. "La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas", *Papers*, nº 73 (2004), pp. 127-152.

[2] PORTER, R. "Historia del cuerpo", en: BURKE, P. (edit.) *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 1994, pp. 255-286. Ver las pp. 269-270.

[3] Concretamente reflexionando sobre el lenguaje corporal en las representaciones plásticas. Para Europa destacan una serie de monografías como: GARCÍA MAHIQUES, R. *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. Valencia, Universidad de Valencia, 2015; REYERO, C. *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009; BUSSAGLI, M. *El cuerpo humano: anatomía y simbolismo*. Barcelona, Electa, 2006; FARGA, Mª. R. *Entre el cuerpo y el alma: imaginería de los siglos XVII y XVIII*. Puebla, Universidad Iberoamericana de Puebla, 2002; BARASCH, M. *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid, Akal, 1999; GOMBRICH, E. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Alianza, 1987 y MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires, Paidós, 1977. Del mismo modo para América: RODRÍGUEZ NÓBREGA, J. *Arte y mística en Venezuela: las visiones celestiales y el éxtasis en la pintura de Caracas*. León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2008 y PASTOR, M. *Cuerpos Sociales, cuerpos sacrificiales*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004. Conviene detenerse también en los artículos de BORJA GÓMEZ, J. H. "La pintura colonial y el control de los sentidos", *CALLE14*, nº 5 (2010), pp. 59-67; "Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina", *Theologica Xaveriana*, nº 162 (2007), pp. 259-286 y "El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino", *Desde el Jardín de Freud*, nº 2 (2002), pp. 168-191.

discurso salvífico, precisando el papel de la *vanitas* y el problema de la muerte en el virreinato de Nueva España con el examen de *Le souvenir de la mort*, un óleo sobre tela datado en el siglo XVIII y conservado en el Museo del pueblo de Guanajuato (México).

En el primer apartado se hará una aproximación concisa al cuerpo como objeto de preocupación artística, destacando su carácter simbólico para la Iglesia en los siglos XVII y XVIII. A continuación, se tratará el fenómeno de la *vanitas* y la consideración de la muerte en España y México. El tercer y último apartado estará destinado al conocimiento de la pieza referida anteriormente, esclarecedora de la teoría sobre la retórica del cuerpo en el Barroco mexicano.

EL CUERPO COMO MOTIVO ARTÍSTICO Y MECANISMO DE TRANSMISIÓN DOGMÁTICO EN EL BARROCO

En las sociedades de la Antigüedad los números eran valorados en su inagotable capacidad de generar figuras de gran belleza a través de la repetición de patrones determinados. La teoría de las proporciones, una de las ramas más antiguas de las matemáticas, nació para establecer una conexión entre las creaciones humanas y la naturaleza, así como para controlar el universo a través de un sistema codificado, cubriéndose una necesidad presente en todos los individuos.

La civilización egipcia fue una de las primeras que constituyó un sistema modular para configurar una imagen legible de la figura humana, colocada de pie, con la cabeza y la pelvis de perfil. Igualmente, durante el clasicismo griego se confió en una proporción numérica, esta vez variable, de origen geométrico para obtener a través del arte un ideal de belleza estética y de virtud ética que consistía en el resultado de la división entre la cabeza y la altura total de una persona.

La idea sobre la proporción fue progresivamente simplificándose, avanzada la Baja Edad Media, y codificada por Villard de Honnecourt (1200-1250), arquitecto itinerante, en su *Livre de Portraiture* (1220-1240), un cuaderno de viajes que recogía los avances de Vitrubio (80-70 a. C.-15 a. C) en torno a la plasmación de la figura humana mediante esquemas geométricos (pentalfa salomónico) para garantizar la

belleza de las proporciones[4]. Además, el dualismo defendido por San Agustín (354-430) otorgó al cuerpo un carácter subordinado en los sistemas de valores religiosos, morales y sociales al ser contenedor del alma. Así mismo era considerado un emblema del exceso, que podía rebelarse poniendo en peligro las facultades nobles, transformándose en un espacio integrador de valores y en un microcosmos que reflejaba modelos del mundo, premisas posteriormente aceptadas en la difusión del dogma católico[5].

Con la llegada de la Edad Moderna el cuerpo comenzó a adquirir individualidad e interés para la medicina al amparo de la doctrina Antropocéntrica. En el ámbito artístico se afianzaron los principios de belleza y armonía, consolidándose la simetría como nuevo lenguaje del ideal estético. La desnudez recuperó un valor heroico en la Italia del Renacimiento, mientras que en el ámbito flamenco lo anatómico fue utilizado para expresar sensaciones de dolor y dotar de mayor expresividad a las composiciones. Finalmente, en el Manierismo se produjo una sistematización de los modelos clásicos y del valor de lo corporal con el nacimiento de las primeras academias artísticas. El resultado sería una nueva frescura en el tratamiento de la imagen, pasando del equilibrio al movimiento y especialmente a la profundización de la morfología, persiguiéndose reflejar actitudes verosímiles.

El Concilio de Trento (1545-1563) marcó un punto de inflexión en el empleo de la imagen de devoción como apoyo durante la transmisión de la doctrina cristiana entre una población mayormente analfabeta. Debe entenderse que además de los cambios sacramentales y dogmáticos se recuperó el valor de la retórica como técnica discursiva y el ímpetu en crear un discurso que diese a la pintura un papel protagonista, en afanosa respuesta a la iconoclastia manifestada en otros puntos de Europa.

En el caso de México había que cumplir además con las necesidades evangelizadoras de amplios grupos, testigos de una ruptura espiritual sin precedentes, durante el proceso de ocupación territorial. Tanto en Europa como en los virreinatos americanos el objetivo fue transformar la imagen en un icono sacro, espejo de lo invisible, que conmueve al espectador haciéndole partícipe de la

[4] BUSSAGLI, M. *El cuerpo humano:…*, op. cit., p. 40.
[5] BORJA GÓMEZ, J. H. “Cuerpo y mortificación…”, op. cit., pp. 260-261.

intuición de lo sobrenatural a través de un simulacro pictórico. Los temas fueron cuidadosamente seleccionados y codificados por las autoridades eclesiásticas buscando modelar las acciones de los creyentes. Se incentivaba así una producción retórica, ajustada al principio del decoro, asumible por el público e influyente sobre el orden social y la visión del mundo[6].

En el ámbito español, el trascendental papel de la imagen como instrumento de piedad reguló el acto artístico como revelan los tratados, sobre el arte de la pintura, escritos y publicados en los siglos XVII y XVIII, hecho destacado, por otra parte, en el cambio de consideración del artista como profesional liberal[7]. Dicho *corpus* teórico dio sentido y delimitó la influencia de la práctica pictórica, subrayando su carácter religioso porque su objeto último era Dios y el artífice estaba a su servicio[8]. Considerada a partir de entonces como un género demostrativo, la pintura se consagró como un medio de trasmisión de valores y acciones virtuosas[9].

El desarrollo de la mística motivó una nueva conciencia de lo corporal como vehículo para obtener contacto con la divinidad. Ello estuvo en sintonía con el incremento de determinados asuntos, identificados con la plástica barroca, como las hagiografías, los martirios y los anacoretas, empleados para informar cómo debía ser tratado el cuerpo para obtener la gracia de Dios y la salvación a través del ejercicio de la penitencia (Fig. 1). En este escenario, de profunda hondura espiritual, las emociones se convirtieron en propuestas artísticas y el gesto fue codificado, adquiriendo representatividad en la retórica de la pintura para transmitir experiencias y actitudes consideradas ejemplares y, por tanto, dignas de imitación[10].

---

[6] BORJA GÓMEZ, J. H. "El discurso visual…", op. cit., pp. 169-170.

[7] Una selección comentada de los principales pasajes de la tratadística española puede encontrarse en: CALVO SERRALLER, F. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1981. Para entender la evolución de la figura del artista en la historia: GÁLLEGO, J. *El pintor, de artesano a artista*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995 y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1984.

[8] PACHECO, F. *Arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 228.

[9] CARDUCHO, V. *Diálogos de la pintura*. Madrid, Turner, 1979, p. 239.

[10] Especialmente interesante fue el desarrollo de la fisiognomía que intentaba explicar teóricamente, de ahí la proliferación de escritos sobre este particular, la correlación entre los rasgos físicos externos y las inclinaciones morales. Fue admitida en España como parte de la oculta filosofía y cultivada gracias a la labor de divulgadores como Jerónimo Cortés (1562-1637) con el *Libro de Phisonomía natural, y varios efectos de la naturaleza* (1607), eruditos jesuitas de la filosofía natural como J. E. Nieremberg (1595-1658) *en Curiosa y oculta filosofía, primera y segunda parte de las Maravillas de la naturaleza*, editada en Madrid (1643) y particularmente la *Fisiognomía* de Giovan Battista della Porta (1535-1615). Cfr. LAPLANA GIL, J. E. "Un tratado de fisiognomía de 1650", *Scriptura*, nº 11 (1996), pp. 141-153. Una historia general de la fisiognomía se recoge en: LANGE, F. *El lenguaje del rostro: una fisiognomía científica y su aplicación práctica a la vida y al arte*. Barcelona, Luis Miracle, 1975.

Transformado en objeto místico, el cuerpo servía para estimular el hecho milagroso y potenciar el mensaje de la obra de arte[11]. Por ello su espiritualización fue una constante en todos los niveles: fragmentado (reliquia), mortificado y convertido en símbolo bajo la forma de un esqueleto o un cadáver putrefacto.

Por último habría que señalar la importancia de los *Ejercicios Espirituales* (1548) de San Ignacio de Loyola (1491-1556) como instrumento de producción y lectura de imágenes en todo el territorio hispánico, facilitando por su alcance cotidiano la transmisión del ideal corporal, el carácter sensorial de la pintura y el sentimiento del desengaño[12]. Con la intención de aumentar la experiencia personal de la fe católica, dicho texto propone una estructura ordenada de ejercicios piadosos entre los que destacó la composición de lugar, método que incitaba a que se imaginase con los sentidos la situación objeto de la meditación motivando también el movimiento corporal[13]. Este principio fue aplicado en la creación pictórica, sintiéndose en el discurso visual del cuerpo e influyendo en la piedad colonial, consolidando temas de carácter somático como la *vanitas*.

La composición de lugar fue empleada para aliviar la sensación colectiva de decepción en las capacidades humanas, sentimiento acrecentado por la sucesión de epidemias, guerras y hambrunas que motivaron la concienciación de los aspectos efímeros de la realidad, fomentando una visión espiritualista de la vida[14]. Se tenía la certeza de que el mundo se veía desde una perspectiva falsa y que cultivando las virtudes cristianas se alcanzaría la verdad. Los grupos intelectuales de las élites, manejando metáforas y símbolos, encontrarían apoyo en las artes para acabar con el desengaño y empleando un ojo interno buscarían revelar verdades trascendentales de manera directa y simple. Esta corriente alcanzó a la pintura de *vanitas* desde una doble perspectiva: el cuerpo yacente y la actitud del cristiano ante la muerte, combinándose imagen y texto para señalar el destino final del ser humano.

---

[11] FARGA, Mª. R. *Entre el cuerpo…*, op. cit., pp. 149-174.

[12] Entiéndase por desengaño una actitud pesimista hacia la vida, comprendida como un conjunto de falsas ilusiones que acaba con la muerte. El asunto de la composición de lugar ha sido estudiado en: CHINCHILLA PAWLING, P. *Predicación jesuita en el siglo XVIII novohispano «de la compositio loci a la república de las letras»*. México, Universidad Iberoamericana, 2001, pp. 144-145.

[13] SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid, Encuentro, 1990, p. 352.

[14] MARAVALL, J. A. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 2002, p. 48.

DEFINICIÓN DE LA VANITAS Y LA CONSIDERACIÓN CRISTIANA SOBRE LA MUERTE EN MÉXICO

La muerte ha sido a lo largo de la historia cultural un motivo de reflexión, como ilustran los ejemplos literarios y artísticos actualmente conservados por todo el mundo. La pintura resultó idónea, por su condición visual, para dar forma a una compleja realidad a través del desarrollo de la *vanitas*, composiciones de carácter simbólico, de notable diversidad compositiva, que señalan la condición efímera de la existencia[15]. Los condicionantes de mortalidad anteriormente mencionados elevaron el miedo en la población y ofrecieron a la Iglesia la posibilidad de erigirse como adalid salvífico a través de este tipo de piezas explicativas del dogma.

El origen de la actitud ante la muerte durante el Barroco puede rastrearse en la Baja Edad Media, época en la que el hombre la experimentaba como una ley inevitable que debía aceptarse con la justa solemnidad que convenía[16]. La idea de destino colectivo fue traducida plásticamente en las danzas macabras, iconografía inspirada en una serie de grabados con versos de Goyot Marchant (1485) titulada *La Danse Macabre*, que copiaba unos frescos pintados por un artista anónimo en el pórtico del Cementerio de los Santos Inocentes de París (1424). Significativos fueron también los *Triunfos de la Muerte*, relacionados con el poema homónimo escrito en 1369 por Francesco Petrarca (1304-1374).

Frente a la muerte domada, aplicada al grupo social, se pasó durante el Renacimiento a valorar la singularidad y responsabilidad del individuo, asistiendo a la aparición de la muerte propia. El sentimiento acrecentado de fragilidad individual encontró su correlato artístico en las tumbas *transi*, esculturas caracterizadas por mostrar el horror de la putrefacción de la carne. Igualmente, en pleno apogeo de la Reforma, avanzado el siglo XVI, creció en los países católicos la importancia de ejercitar un Buen Vivir para alcanzar la Buena Muerte como nos recuerdan los *Ars Moriendi*, manuales religiosos encargados de cubrir dicha necesidad.

---

[15] Recientes monografías sobre *la vanitas* demuestran que el tema no ha perdido vigencia: VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L. *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Madrid, Encuentro, 2011 y VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

[16] ARIÈS, P. *Historia de la muerte en occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona, El Acantilado, 2005, pp. 43-44.

Los siglos XVII y XVIII fueron consecuencia de lo anterior, creándose una visión oficial de la muerte como ruptura de la vida y aceptando el lugar del cuerpo como objeto de investigación científica[17]. Su descomposición, experimentada por la observación directa, acabó transformando al esqueleto en signo del fracaso del hombre. En este contexto, las imágenes sobre la muerte resultaban familiares y no tuvieron el fin de infundir terror sino de educar en la fe[18].

Los modelos de *vanitas* que predominaron en México procedían de España en general, y Andalucía en particular, debido al incesante trasiego de obras artísticas que demandaba la comunicación espiritual y evangelizadora entre la capital hispalense y el Virreinato del Norte[19]. Convendría recordar que en América la necesidad de extirpación de idolatrías, la conversión cristiana y la fundación de ciudades fueron los medios de asegurar el éxito de la conquista. La evangelización, comenzada en 1524 con la llegada de los Doce Franciscanos, evolucionó durante las décadas siguientes a un proceso de occidentalización que no llegó a ser definitivo,

---

[17] SÁNCHEZ-CAMARGO, M. *La muerte y la pintura española*. Madrid, Editora Nacional, 1954, p. 185.

[18] ARIÈS, P. *Historia de la muerte…*, op. cit., p. 148. En SÁNCHEZ LORA, J. L. *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 433-434, se insiste en este particular: *"La contrarreforma sólo fue capaz de mover conductas en la dirección deseada en tanto que fue capaz de una de las mayores construcciones del Barroco: la transformación de la imagen de la muerte en Paideia. La muerte como educadora y canalizadora de los comportamientos. Es un fenómeno que tiene su antecedente más inmediato en el macabrismo del siglo XIV; sin embargo existe una diferencia sustancial. El siglo XIV no pretendió más que enseñar el arte de morir recordando que la muerte habrá de llegar necesariamente. El Barroco va más lejos, no pretende enseñar a morir en primera instancia, sino enseñar a vivir para morir, poniendo énfasis en el primer extremo, porque no hay más arte de morir que el arte de una vida meritoria, reglada de acuerdo con principios tenidos por valiosos"*.

[19] Nos referimos específicamente a las iconografías de la muerte arquera, la *morte secca* (esqueleto completo) y *vanitas in transi* (cuerpo en descomposición). La iconografía de la muerte, recreada por medio del esqueleto, tiene varios ejemplos en la plástica mexicana, desde la cultura simbólica de los catafalcos, pasando por la escultura, pintura y literatura. La muerte ya hizo acto de presencia durante el siglo XVI en los murales conventuales de Huatlatlauca (Sierra de Puebla) y en la Casa del Deán, Tomás de la Plaza (Puebla) y llegará hasta el siglo XVIII con el famoso *Políptico de Tepotzotlán*. Véase sobre la *vanitas* en América: MÍNGUEZ, V. "Sombras e imágenes de la muerte en la América Virreinal: arte y emblemática fúnebre" en: ROBLEDO, B. y TRANCHO, J. (coords.) *Jornadas sobre antropología de la muerte. Identidad, creencias y ritual*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 2012, pp. 189-218. Para la arquitectura efímera mexicana y la emblemática: FARRÉ VIDAL, J. *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1655-1760)*. Madrid, Iberoamericana, 2013; MEJÍAS ÁLVAREZ, Mª. J. *Fiesta y muerte regia: las estampas de túmulos reales del AGI*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 2002; MORALES FOLGUERA, J. M. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991 y MAZA, F. de la: *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, entre otros.

dando como resultado un ambiente cultural sincrético que persiste en la actualidad[20].

La expansión de la espiritualidad cristiana se fundamentó en el trasplante indiano del ancestral culto español a las imágenes sagradas. Durante la predicación imperó el respeto a la diversidad étnica precedente y se valoraron aspectos de la cultura azteca[21]. Así por ejemplo, los frailes pertenecientes a las órdenes mendicantes consideraron positivamente el estudio de las lenguas vernáculas y las formas de culto al aire libre para que la predicación alcanzara mayor efectividad[22]. El acercamiento al pasado propició una reflexión sobre la cosmogonía local y la búsqueda de homólogos cristianos, entre los que destacó Quetzalcóatl, que como Jesucristo, derramó su sangre sobre los huesos de los primeros hombres[23].

La religiosidad azteca de marcado expresionismo encontró puntos de conexión con el Cristianismo, especialmente en la idea del sacrificio, hecho clave para comprender la relativa facilidad que tuvieron determinadas iconografías para ser aceptadas y demandadas, como el Cristo doloroso o la *vanitas* en el caso que nos ocupa. El proceso evangelizador estimuló la producción de imágenes de devoción en América, partiendo de modelos europeos recogidos en libros de estampas que posteriormente fueron adaptados por la capacidad interpretativa personal del artista. Pese a lo dicho no cabe duda que, en el caso de la pintura, sin negar la existencia de una tradición anterior, las corrientes artísticas presentes en el virreinato de Nueva España fueron parejas a los de la Península, destacando la impronta naturalista y flamenca durante el siglo XVII y el academicismo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, iluminando así, con raíces comunes, similitudes en las cuestiones de gusto y significado[24].

---

[20] LOCKART, J. *Los nahuas después de la Conquista: Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

[21] Valioso fue el desempeño de Bernardino de Sahagún (1499-1590) como memorialista e investigador en *La Historia General de las Cosas de Nueva España* (1540-1585). Cfr. LEÓN-PORTILLA, M. "Significado de la obra de Fray Bernardino de Sahagún", *Estudios de Historia Novohispana*, nº 1 (1966), pp. 13-26.

[22] Esto explica la tipología conventual americana, abiertos a un atrio con cuatro capillas posas y cercado por un muro. GÓMEZ PIÑOL, E. *Sevilla y los orígenes del arte hispanoamericano*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003, p. 73.

[23] Ver la tabla recogida en LARA CISNEROS, G. *El Cristianismo en el espejo indígena: religiosidad en el occidente de la Sierra Gorda, siglo XVIII*. México, UNAM, 2009, p. 191.

[24] Para una revisión actualizada del desarrollo pictórico en los virreinatos americanos: AA.VV. *Pintura en Hispanoamérica: 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014. Igualmente merecen reseñarse: TOVAR DE TERESA, G. *Pintura y escultura en Nueva España: (1557-1640)*. México, Azabache, 1992 y BURKE, M. B. *Pintura y escultura en Nueva España: el Barroco*. México, Azabache, 1992. Para los siglos XIX-XX:

Anteriormente a la llegada de los españoles, la muerte se acostumbraba a traducir por medio de cráneos y tibias por lo que no supuso demasiadas dificultades integrar el esqueleto en el ideario de las comunidades nativas, convirtiéndolo en el eje central de los variados temas luctuosos: crucifixiones, piedades, la buena muerte, visiones de postrimerías, retratos mortuorios, pudrideros...etc.[25]. También el fin de la vida estaba presente en las culturas prehispánicas en forma de mitos que intentaban explicar el mundo, fundamentales para entender las composiciones poéticas de los forjadores de cantos, concretamente los *Icnocuíclat* (Cantos de Privación y Meditación) que trataban los enigmas sobre el destino humano. La literatura Náhuatl ayudó a consolidar una actitud estoica ante la muerte, personificándola en una amiga inseparable de la condición humana[26].

Estas dos manifestaciones afirman, que dentro de las creencias del México antiguo en torno a la vida eterna, la cultura mexica estaba íntimamente ligada al acto de morir. Concretamente para el azteca el mundo se movía por un orden preestablecido, que era necesario mantener en equilibrio a través del sacrificio humano. El binomio muerte-vida se entendía como parte de un ciclo infinito apoyado en los conceptos de la regeneración y del tiempo, portador del destino y de presencias divinas[27]. En el contexto prehispánico, la muerte fue aceptada no como el fin sino serenamente dentro de la cotidianeidad, haciéndola presente con un toque humorístico para sobrellevarla, acercamiento que volvió a recuperarse tras la Independencia. Actualmente la Fiesta de muertos establece esa curiosa relación con la Parca plena de color y alegría pero complementada con el sentido trascendente cristiano, denotando así un particular sincretismo.

GUTIÉRREZ HACES, J. *Fortuna y decadencia de una generación: de prodigios de la pintura a glorias nacionales*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas y Fomento Cultural Banamex, 2011.

[25] MÍNGUEZ, V. "Sombras e imágenes…", op. cit., p. 194.

[26] Dentro de una amplia variedad de asuntos los cantos podían dividirse principalmente en cuatro tipos: Cantos de Guerra, vinculados a la condición guerrera del pueblo mexica, Cantos de Flores, que evocan el deleite de la tierra y en otras ocasiones los temas de la amargura y la muerte, Cantos de Privación y Meditación y Cantos de Placer, de carácter trascendental. Véase: LEÓN-PORTILLA, M. *Literaturas indígenas de México*. Madrid, Mapfre, 1992. La presencia de la muerte en la literatura consiguió proyectarse hasta el siglo XVIII con los grabados de *La Portentosa Vida de la Muerte* de Fray Joaquín Bolaños (1792).

[27] WRIGLEY, M. "La muerte disfrazada: representaciones de la muerte en México", *Hispanet Journal*, nº 1 (2011), pp. 1-28. Otras aproximaciones al fenómeno de la muerte mexicana se encuentran en: SOTO CORTÉS, A. *Reina y soberana. Una historia sobre la muerte en el México del siglo XVIII*. México, UNAM, 2010 y BÉLIGAND, N. "La muerte en la ciudad de México en el siglo XVIII", *Historia mexicana*, nº 1 (2007), pp. 5-52.

Esta visión jocosa de origen prehispánico fue paulatinamente desvaneciéndose durante los siglos de dominio español. Para Hernán Cortés (1485-1547) y sus hombres, motivados por los ideales caballerescos puestos en práctica durante la Reconquista, la vida era una cuestión práctica mientras que la muerte aparejaba incertidumbre y pérdida. Igualmente, la Iglesia aceptó la capacidad del indio para alcanzar la salvación presuponiéndole un carácter bondadoso. Recordemos que el fin de la evangelización fue eliminar la mancha del pecado por lo que existió interés en sembrar en el corazón de los indígenas las preocupaciones ontológicas del catolicismo. En este sentido, la imagen de las Almas del Purgatorio fue utilizada para las conversiones masivas, presentando a los naturales una realidad terrorífica y desconocida que progresivamente determinó un común acercamiento de la visión sobre la muerte, entre México y la metrópoli, durante la época virreinal.

LE SOUVENIR DE LA MORT

El análisis histórico-artístico de una pintura debe tener presente varios factores, entre ellos, sus características formales, significado, técnica empleada y evolución cronológica. Sin dejar de mencionar la importancia que las obras de arte tienen como fuente primaria en las disciplinas humanísticas, se apostará por el método iconográfico-iconológico, complementado, por su enfoque limitante, con el formalismo para abordar los aspectos materiales y técnicos igualmente significativos y vinculados con el mensaje intrínseco de la pieza.

La obra estudiada trata de un óleo sobre tela de gran formato, titulado *Le souvenir de la mort*, bien conservada en el Museo del Pueblo de Guanajuato (México)[28]. La pintura anónima podría datar del siglo XVIII, y se trata de una *vanitas*, asunto de amplia tradición en el arte occidental que enfrentaba al creyente, mediante su contemplación, con la realidad de su existencia, propiciando el desengaño. En este caso, se apuesta por la iconografía de la *morte secca* o esqueleto descarnado, cuya presencia persiguió generar buenas conductas morales. La macabra composición parece desarrollarse en el interior de un sepulcro cuya

[28] Algunas lagunas pictóricas obligan a completar las inscripciones. Estas adiciones las he señalado dentro de corchetes.

perspectiva se resuelve con dificultad, distribuyéndose los elementos con precipitación, resultando una pieza en la que se reconoce una tendencia al *horror vacui*, efecto suavizado por la galería simétrica de calaveras coronadas, distribuidas sobre las gradas de una pirámide escalonada, que equilibra y ordena el resto del conjunto (Fig. 2).

En el primer plano se sitúa una sencilla cartela rectangular en la que se distribuyen cinco textos, cuatro extraídos de pasajes bíblicos, presididos por aquel que da título a la pintura, *Meditatio Mortis Optima Vitae Magistra Le Souvenir de la Mort* y acompañado, a izquierda y derecha, de otros fragmentos a las que sirve de encabezamiento: *"[Omne] opus corruptibile infine deficiet, quid operatur ibit cum illo"; "Beatus vir cuius est nomen Domini spes eius et non respexit in vanitates et insanias falsas"; "Omnes nos manifestari oportet ante tribunal Christi ut referat unusquisque propia corporis prout [guessit, sive bonum, sive malum]"; Iste pauper clamavis Dominus exaudivit eum, et [de omnibus tribulationibus eius salvavit eum""*[29]. Estos escritos, dirigidos al espectador e imbuidos de un tono de grave advertencia, acentúan el valor persuasivo de la imagen, reforzando el mensaje salvífico. Es posible, por su naturaleza, que pudieran ser redactados por algún clérigo, comitente de la pintura e integrante de la élite eclesiástica novohispana.

A continuación surge el esqueleto, guardián de los difuntos, en el que el posible artista novohispano ha apostado por tintes realistas, recordando a las soluciones planteadas por los pintores barrocos que profundizaron en el estudio y la morfología del cuerpo humano durante el siglo XVII, pero sin igualar su calidad expresiva. Concretamente, esta pintura ofrece puntos de conexión en forma y contenido con *Los Jeroglíficos de Nuestras Postrimerías*, dos *vanitas* de Juan de Valdés Leal (1622-1690) conservadas en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, especialmente marcados en *In Ictu Oculi* (Fig. 3). El conjunto de la iglesia ofrece al visitante un sobresaliente discurso plástico, dirigido por Miguel Mañara (1627-

[29] Las traducciones aproximadas serían: *"La meditación sobre la muerte es la mejor maestra de la vida. El recuerdo de la muerte"*(centro). Para las cuatro restantes de izquierda a derecha: (Eclesiástico 14, 20) "Toda obra corruptible al fin faltará: y el que la obró irá con ella"/ (Salmos 39, 5) *"Bienaventurado el hombre que cree en el nombre de Dios y no mira en sus propias vanidades y falsos delirios"/* (Corintios 5, 10) *"Puesto que todos hemos de comparecer ante el tribunal de Cristo para que reciba cada uno según lo que hubiere hecho por el cuerpo, bueno o malo"/* (Salmos 33, 7) *"Este pobre gritó y el Señor lo escuchó, y lo salvó de todas sus angustias".*

1679) e inspirado en el *Discurso de la Verdad*, sobre la importancia de desarrollar las Obras de Misericordia para alcanzar la salvación.

El esqueleto posee un palpable estado de rigidez, manifestado en las largas y delgadas falanges presentes en los dedos de manos y pies, así como en el cráneo ovalado, de prominente mentón, nariz pequeña y boca de dientes alineados, ligeramente entreabierta en un suave *rigor mortis*. Aunque se encuentra lejos de la sensación de vida que transmite su compañero sevillano, nuestro artífice demuestra tener oficio en la interpretación de la fuente, un grabado de Michel Mossin (act. 1650-1700). Compositivamente hablando, el pintor recurre a la flexión de las rodillas y el brazo derecho, así como a valientes escorzos, para dinamizar una composición que permanece estable y prudentemente inserta en un triángulo. En este mismo sentido, la masa ósea se eleva suavemente aunque prevalece un carácter general de rotundidad en consonancia a la fuerza del mensaje que la tela pretendía transmitir.

Le souvenir de la mort presenta al esqueleto rodeado de objetos alusivos a las características que se le atribuyen a la muerte, incidiendo en la vanidad de los honores e inutilidad de los placeres acumulados en vida. Puede así observarse: un carcaj de flechas asociado a la certeza con la que la Parca actúa, un cuervo negro emitiendo la palabra "*Cras*" (mañana), insinuando su rapidez, como en la lechuza sobre un reloj de arena detenido, un globo terráqueo, referido a la universalidad de la muerte o una corona y un báculo, remarcando su triunfo sobre todas las clases sociales.

El libro abierto, la pluma y el tintero recuerdan la desaparición de los conocimientos adquiridos una vez exhalado el último aliento, mientras que la cruz insiste en el modelo de vida virtuoso que era necesario practicar para disfrutar de la salvación. Finalmente, el pergamino en blanco podría aludir a la imposibilidad de conocer los designios de Dios. El desorden de estos torpes detalles de bodegón refiere el caos terrenal (sector inferior) en comparación con el orden celestial (sector superior).

El Juicio Final parece manifestarse en una agresiva serpiente (pecado o demonio) que sostiene una tea, cuya luz simboliza a Jesucristo como purificador del pecado. Dos calaveras adámicas, frecuentes al pie de las cruces cristianas y calvarios, refuerzan el mensaje de redención. Como señalábamos, dicha imagen resulta

estéticamente familiar a los naturales y les permitía establecer una relación directa con episodios de la cosmogonía local como el sacrificio de Quetzalcóatl. En este caso, enmarcan un par de máximas que relacionan la muerte con la resurrección, estando en sintonía con la actitud del cadáver y el impactante asunto de la pintura: *"Expecto donec veniat inmutatio mea Vocabis me, et ego respondebo tibi operi mauunum taurum porriges dexteram, Job C 14. V 14d"/"Seminatur in corruptiore, Surget in incorruptione Seminatur in ignobilitate, Surget in gloria Seminatur in infirmitate, Surget in virtute Seminatur corpus animale Surget corpus Spiritale* [Ilegible excepto los números 15, 44], recoge la referencia exacta[30].

En el tercer plano se alza una pirámide escalonada, recordando a los antiguos *teocalli* prehispánicos. Recordemos que el espacio que ocupaban estos lugares de culto, así como parte del urbanismo de la antigua capital azteca, fueron reaprovechados para erigir los primeros conventos. Las calaveras, ricamente engalanadas con coronas, joyas y sombreros, enfatizan el triunfo de la muerte sobre todos los integrantes de la estratificada sociedad barroca. Al mismo tiempo, la presencia de un cráneo luminoso con sonrisa desdentada, portador de la tiara papal y situado en la cúspide de la comentada estructura, indica la presencia del líder eclesiástico del catolicismo y apunta al finalizado proceso de instauración de la Iglesia en el Nuevo Mundo.

Cuatro máximas sobre la universalidad de la muerte y el fracaso del hombre, la segunda de ellas ilegible, rodean la galería de retratos mortuorios: *"Nolite confidere in principibus in quibus non est salus Exhibit Spiritus eius et revertetur in terram suam, et peribunt omni et cogitationis eorum Ps 145. V 2 et 3"/" [erudimini qui] judientis terram Pa 2 V 10"/ "Detracta est ad inferos Superbia tua concidit cadaver tuum, subter te sternetur tinea et operimentum tuum erunt vermes Isaies C 14. V 11"* [31].

El artista trabaja en los términos del naturalismo, una de las sendas por las que discurrió el Barroco desde sus inicios, esforzándose por captar la realidad con

[30] Traducido de izquierda a derecha: (Job 14, 14-15) *"Estoy esperando aquel día en que vendrá mi mudanza. Me llamarás, y yo te responderé: alargarás la diestra a la obra de tus manos"* / (Corintios 15, 42-44) *"Siémbrate en corrupción, y resucita incorruptible; Siémbrate en oprobio, y resucita en gloria; Siémbrate en flaqueza, y resucita en virtud; Siémbrate cuerpo animal, y resucita cuerpo espiritual".*

[31] Traducido de izquierda a derecha: (Salmos 145, 2-3) *"No confíes en los príncipes pues no recibirás ayuda porque su aliento vuelve a la tierra y todos sus pensamientos son perecederos"/* (Salmos 2,10) *"Vosotros que juzgáis la tierra"/* (Isaías 14,11) *"Tu orgullo será llevado al infierno, tu cadáver fracasará, sobre ti las polillas se esparcirán y los gusanos te cubrirán".*

frialdad analítica. Por otro lado, el reparto equitativo de las masas lumínicas y en sombra deriva en un claroscuro matizado. Ciertamente, la luz queda dirigida con fines expresivos, ahondando en las verdades efímeras de la muerte. Igualmente, otorga tridimensionalidad al esqueleto, consolidando los marcados perfiles de la construcción anatómica y potenciando la fusión del simulacro pictórico con el espacio del espectador[32].

La acumulación de elementos y el desconocimiento de unas coordenadas espaciales precisas crean una atmósfera opresiva que participa positivamente sobre la calidad del discurso al que la pintura sirvió de apoyo. La paleta cromática es limitada aunque brillante, reducida a tonos ocres, marrones y amarillos, como recordando la vuelta a la tierra que la muerte conlleva. Los ligeros toques de azul en el globo terráqueo y corona, así como el blanco del carcaj, pluma, tintero, libro abierto y atavíos de algunos cráneos animan la composición. Finalmente, el empleo del naranja, y especialmente el rojo, dirige la vista del espectador hacia la pirámide, evocando el sacrificio común en los episodios religiosos de ambas culturas.

En la actualidad el arte hispanoamericano mantiene intacta su vitalidad con la exposición de piezas en muestras nacionales e internacionales. No obstante, convendría mantener, en la medida de lo posible, las obras de arte en el espacio para el que fueron creadas originalmente, evitando una musealización que la descontextualice. También las circunstancias de visualización y disfrute que atribuimos al objeto artístico es producto de los nuevos tiempos porque los hombres y mujeres de los siglos XVII y XVIII asistían a ritos en interiores lúgubres que invitaban al recogimiento, potenciando dicha atmósfera la sensación de realidad de pinturas y esculturas. Por el tamaño de la pieza comentada podría descartarse su uso para la devoción privada y, más bien, encuadrar su situación original, quizás presidiendo el altar de algún espacio religioso en penumbra, sirviendo efectivamente en la difusión del dogma hacia una colectividad. Así se consiguió que *Le souvenir de la mort*, respetando su denominación, adquiriese el papel de un

[32] De la luz serena y difusa del Renacimiento se apostó por resplandores lumínicos de contrasentido que evocaban el instante de la iluminación divina durante el Juicio Final. Así pues, en el Barroco los recursos técnicos se pusieron al servicio de la agitación, el movimiento y lo aparente, apostando por un cambio radical en la forma de entender el arte de la pintura, como sistema de representación de lo efímero. Cfr. WÖLFFLIN, H. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985 y WITTKOWER, R. *Arte y arquitectura en Italia: 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010, p. 157.

recuerdo al que el espectador asociaba con una verdad que ha mantenido su eco hasta la actualidad: *Meditatio Mortis Optima Vitae Magistra*.

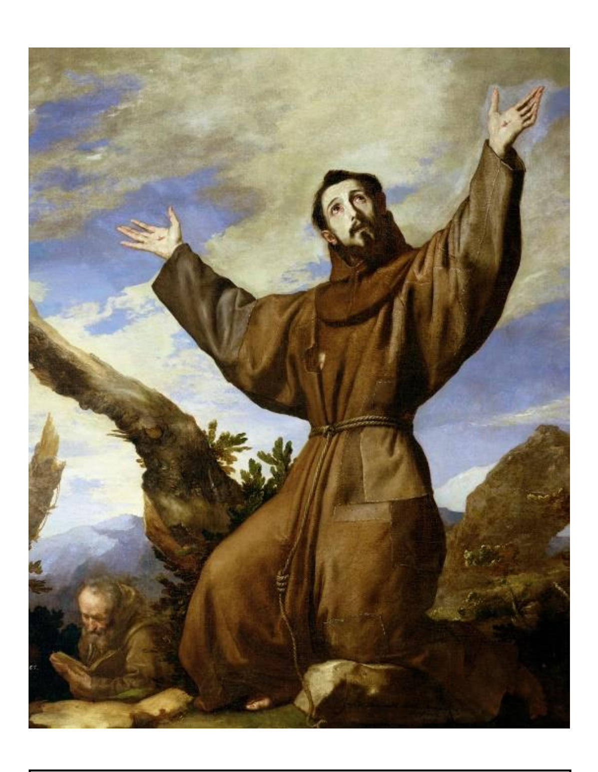


Fig. 1. *San Francisco de Asís*, José de Ribera, 1642. Monasterio de El Escorial, El Escorial (Madrid). Foto: Bridgeman Images.



Fig. 2. *Le Souvenir de la Mort*, anónimo, s. XVIII. Museo del Pueblo de Guanajuato, Ciudad y Estado de Guanajuato (México). Foto: Víctor Cruz Lazcano.



Fig. 3. *In Ictu Oculi*, Juan de Valdés Leal, 1670-1672. Iglesia del Señor San Jorge, Hospital de la Caridad (Sevilla). Foto: Web Gallery of Art.

UNA APROXIMACIÓN AL BARROCO NOVOHISPANO: *LOS EXVOTOS PINTADOS* DE LA NUEVA ESPAÑA NARRAN LOS PRODIGIOS Y MILAGROS

Elin Luque Agraz

Casa Lamm, México

RESUMEN: Los exvotos constituyen una excelente fuente de investigación histórica que en ocasiones, ha sido poco aprovechada. El exvoto en la que se centra esta propuesta se singulariza por ser especialmente pródigo en los detalles de sus retablos barrocos. Interesa mostrar algunos exvotos pintados que permiten ilustrar el escenario del barroco mexicano desde la óptica de la cultura popular.
PALABRAS CLAVE: exvoto pintado, cultura popular, retablos barrocos

ABSTRACT: *Exvotos* constitute an excellent source for historical research, one that has often been under-utilized. This *exvoto* is the one on which this proposal is focused because of its abundance of detail regarding the baroque altarpieces. This communication proposal is interested in showing some painted *exvotos* that shed light on the Mexican baroque landscape from the viewpoint of popular culture.
KEYWORDS: painted exvoto, popular culture, baroque altarpieces

PRESENTACIÓN

No es fácil señalar con precisión la fecha en que aparece el barroco en México. Pero es factible que ciertos hechos precisables cronológicamente determinen el origen de las formas artísticas novohispanas que se denominan barrocas[1].

[1] TOVAR Y DE TERESA, G. *México Barroco.* Ciudad de México, SAHOP, Talleres de Miguel Galas, S.A., 1981, p. 38.

Desde luego, la aparición del arte barroco en México coincide con el poder que adquiere la Iglesia. El afán de Felipe II (1527 † 1598) por concentrar el poder en un solo representante en la persona del Virrey hace un gobierno con apoyo de las diversas órdenes regulares y el clero secular.

Resulta así que el Estado, a través de ordenanzas y disposiciones legales divide la población y la Iglesia reúne a esta sociedad tan compleja. De ahí la importancia de los templos como centros unificadores de la población novohispana[2].

Los miles de sermones impresos en los siglos XVII y XVIII celebran dedicatorias de templos, festividades y hasta milagros: estos fueron manifestaciones de la omnipotencia divina y por ello diversos cultos fueron proclamados como notables intercesores a favor de los desvalidos o ante cualquier situación límite de miembros de la Iglesia o de la sociedad civil.

Por eso, los beneficiarios de un hecho portentoso tenían el compromiso de darlo a conocer representándolo mediante un objeto o pintura: el exvoto, que se dedicaba a la imagen de Cristo, la Virgen o santo intercesor como un don del agradecimiento.

De esta forma surge una proliferación de exvotos pintados durante el periodo novohispano y aunque en su mayoría se han perdido, se conservan algunos que son valiosos documentos de estudio alternativo[3] como el dedicado por el fraile betlemita Fray Pedro José De Betancourt que permite ver los extraordinarios retablos barrocos (hoy perdidos) que tuvo el Convento Hospitalario fundado por él y que actualmente es el Museo Interactivo de Economía (MIDE)[4] (Fig. 1).

Aunque diversos especialistas del arte novohispano citan este votivo en sus publicaciones, la primera vez que se exhibió al público en una exposición fue en el año de 1996 cuando se hizo la primera gran exhibición en México, y el exvoto quedó documentado en la publicación que la acompañó y que tiene el mismo nombre, *Dones y Promesas. 500 Años de arte ofrenda: exvotos mexicanos*[5], pero antes de

[2] Todas las figuras pueden ser consultadas en la web www.exvotospintados.mx con la autorización del Museo Interactivo de Economía (MIDE) en donde se encuentra depositado en "préstamo" el exvoto de estudio.
[3] BURKE, P. *Visto, no visto, el uso de la imagen como documento histórico,* Barcelona, Crítica. 2001, p. 101.
[4] Está ubicado en la calle de Tacuba número 17, Centro Histórico, 06000, México, D.F. (http://www.mide.org.mx/mide .
[5] LUQUE, E. (coord.) *Dones y Promesas. 500 Años de arte ofrenda: exvotos mexicanos,* México D.F., Centro Cultural/Arte Contemporáneo, A.C. 1996, p. 255.

abordar el asunto principal de este ensayo interesas introducir sobre el tema de los exvotos en México.

INTRODUCCIÓN

La tradición del exvoto pintado llega a México vía el culto mariano introducido por los misioneros que evangelizaron estas tierras y constituidas durante tres siglos como el Virreinato de la Nueva España. (1521 † 1821).

Sin embargo los antiguos mexicanos como los mexicas también ofrendaban objetos votivos a sus diversas deidades y en algunas de estas ofrendas votivas ya se puede ver la referencia a sus estilos artísticos.

Aunque un porcentaje importante de exvotos pintados novohispanos se perdieron por diversas adversidades, sobreviven pocos ejemplares que resultan documentos sobresalientes para diversas tipologías de estudio como es el Arte Barroco en México.

Por ello algunos exvotos procedentes del siglo XVII permiten ver la evolución de los estilos e internarse en los elementos decorativos de sus iglesias o también alguno de estos raros ejemplares dejan observar de manera frontal los retablos sobredorados con algunas narraciones exvotivas junto con la evolución estilística ya mencionada.

Para concluir los antecedentes se tiene un solo exvoto, procedente de una colección privada que muestra un retablo con columnas salomónicas sobre una mesa de altar. Al no estar fechado, ser anónimo y su cartela no ofrecer tampoco datos del donante o lugar de procedencia, hace imposible ubicar el culto y sede del sitio donde un “temblor de tierra” ocasionó la destrucción del retablo barroco, salvándose sólo el Cristo de devoción que aparece en la pintura.

EL EXVOTO BARROCO DEL PADRE FRAY PEDRO DE SAN JOSÉ DE BETANCOURT

El fundador de la Orden de Nuestra Señora de Belén, Pedro de san José De Betancourt nace en las Islas Canarias, España. En 1626 dado el espíritu de la época de aventurarse al Nuevo Mundo se embarca para asentarse en Guatemala donde emprende su misión de atender a los enfermos desamparados. Para el año de 1667

moría el fundador de la Primera Orden Hospitalaria, fundada en Guatemala y por lo tanto de origen americano.

El MIDE resguarda en *préstamo* junto con el exvoto un retrato hablado de este fraile firmado 1769 por el reconocido pintor novohispano José de Páez (1727 † c. 1780) (Fig. 2).

Un año antes de que se consumara la Independencia de México en España, es decir en 1820 se tiene que en Perú había veintidós hospitales, en la isla de Cuba dos; en la Capitanía General de Guatemala también dos hospitales y en la Nueva España se habían abierto seis centros hospitalarios betlemitas: en las ciudades de México, Puebla, Guanajuato, Oaxaca, Veracruz y Tlalmanalco.

La historia de la Orden betlemita llegó a su fin:

> *El 27 de mayo de 1820 fue decretada la abolición de la Orden betlemítica en todo el continente americano; sin embargo, siguió existiendo hasta que esta Orden, como todas las hospitalarias, fue suprimida por las cortes españolas, reunidas en Cádiz debido a que los betlemitas se habían declarado a favor de la Independencia*[6].

El Arzobispo Virrey de la Nueva España, que ya había residido en Guatemala y conocido esta Orden, Fray Payo Enrique de Rivera (1622 † 1684), decide apoyar que se funde el *Convento Real Hospitalario* para lo que hace un aporte de su propio peculio además de reunir para ello a los arquitectos más renombrados de su época junto con el ensamblador de retablos. De este modo el Virrey Enriquez de Rivera lo constituye por Escritura Pública en 1675 e hizo la donación del predio a los congregantes betlemitas, apoyado también por el Conde de Santiago y otros patrocinadores más que se mencionan más adelante.

El predio que se les otorga se ubicaba sobre la calle de Tacuba, señalada como la principal vía durante el México Novohispano y hacía esquina con Villerías o Callejón de Betlemitas que en la actualidad lleva la nomenclatura de Filomeno Mata.

El conjunto *Hospital Real de Nuestra Señora de Belén y san Francisco Xavier,* abierto en 1675, comprendía además de un hospital para desamparados, enfermería, noviciado y una escuela de enseñanza; por lo que se comprende fue una construcción monumental que en su claustro principal se construye un amplio patio

---

[6] AMARMELINCK, C. et. Al. *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal.* México, CONDUMEX, 1995, p. 96.

barroco (Fig. 3) y en los muros de los pasillos de las celdas del segundo piso estaban colgadas numerosas pinturas con temas de la Sagrada Familia y la Pasión de Cristo. Este conjunto hospitalario requería de una importante iglesia que el Arzobispo Virrey Payo de Rivera colocaría la "primera piedra" en 1681.

Martha Fernández en su publicación *Cristóbal de Medina Vargas y la Arquitectura Salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII* señala que este arquitecto fue de los favoritos del virrey Payo Enrique de Rivera y por ello recayó en él construir la iglesia betlemita: "El tipo de bóvedas elegido por Cristóbal de Medina fue el de cañón con lunetos que dotaba de mayor iluminación los espacios interiores"[7].

Aunque las cúpulas no fueron el tema principal en los templos construidos por Medina, en la iglesia de Belén es de planta circular, sin tambor soportada por pechinas que tenían pintados al fresco las representaciones de los arcángeles Miguel y Gabriel como ilustra el exvoto.

Otra estudiosa de este tema, Esther Tovar Estrada señala en su tesis inédita *El hospital real de Nuestra Señora de Belén y san Francisco Xavier* que "todavía al día de hoy sorprende a muchos que su fachada sea de simpleza extrema y no como otras edificaciones barrocas salomónicas que lo caracterizaran"; esto se debió a las reglas de extrema austeridad y pobreza de la Orden[8].

Caso contrario sería el interior de la iglesia para el que se mandarían fabricar cuatro soberbios retablos barrocos salomónicos y uno toscano. Aunque al día de hoy todos ellos están totalmente perdidos, es gracias al exvoto pintado por Carlos de Villalpando, hijo del gran pintor novohispano Cristóbal de Villalpando (ca. 1649 † 1714), que se puede acreditar que existieron e incluso estudiar y precisar algunos detalles de su manufactura (Fig. 4).

CARTELA:

Estando el P.F. Pedro de S.Joseph Religio de la Sagrada Religión Bethlemitica y Conuental desta cassa me Mexco. emfermo de un Erais molesto en piernas brazos y manos y hauiendolo padecido

---

[7] FERNÁNDEZ, M., *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica de la Nueva España durante el siglo XVII.* México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, p. 287.

[8] TOVAR ESTRADA, E. *El hospital real de nuestra señora de Belén y san Francisco Xavier.* Tesis para obtener el grado de Lic. En Historia. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras-Colegio de Historia. México, sin publicar, 2000, p. 50.

> *por tiempo de diez u Once años y puesto en ellos los medios proporcionados a su Curaon por varios medicos y Cirujanos le dieron todos pr. incurable con remedios humanos, por lo qual determino acudir a el divino por medio de la intercession del milagro S. Franco de Paula a quien prometio hazer su trecezena y ser su deuoto toda su vida y poniendo en efecto en efecto la promesa a pocos dias de ella se allo con perfecta salud lo qual han hecho justa admiración todos los medicos y cirujanos y personas á quien les constaua el acahque y dicho F.Po. d S Joseph pide rendidamente a todós los que esto leieren le aiuden a dar gracias a N. Sr. y ala Glorioso S. Frco. de Paula por cuya intercesión a recebido el benefioo y en hazmto. desgracias le hizo poner para perpetua memoria este lienzo, oi día 18 de Abril del Año de 1734.*

El acaudalado capitán sevillano Manuel Gómez (? † 1684) había sido benefactor del hospital y decide también serlo de la fábrica de la iglesia. No podría verla terminada ya que moriría antes de que se terminaran los cimientos. Será terminada hasta 1687. Tan satisfechos quedaron los frailes con su iglesia que se afanaron en decorarla con detalle tanto la sacristía como el interior de la misma (Fig. 5).

No sería difícil que el Bachiller Carlos de Villalpando hubiera visto alguna obra flamenca para pintar un cuadro con tanto virtuosismo. Coloca su caballete en un lugar donde pueda dominar espacialmente la perspectiva de la nave del templo un poco girado hacia la derecha, captando así y dando más importancia por ello al retablo de san Francisco de Paula, culto al que se dedica el exvoto, fechado el 18 de abril de 1734.

Es posible también que el artista ubicara su punto de partida para facturar la pintura votiva puesta en el alto coro de la iglesia y la hora del día en la que prefirió pintarlo sea por la mañana lo que se puede presumir por la luz que penetra por las ventanas que dan al oriente y que golpean suavemente la parte alta intermedia en el lado izquierdo del exvoto. Quizá como su modelo europeo el edificio se extiende ante él.

> *Como su modelo europeo el edifico se extiende ante él, pero en vez de las naves góticas tiene una construcción barroca bastante sobria; en vez de columnas, las pilastras de cantera gris; en cambio de bóvedas reticulares los arcos rebajados. Se enfrenta, sin embargo, con la riqueza decorativa de la construcción novohispana, con los retablos dorados, las molduras serpenteantes del arco triunfal, la plata labrada, los exvotos que cuelgan de sus santos, toda esa suntuosidad que detalle a detalle traslada al lienzo con sorprendente virtuosismo, dejándonos en este lienzo*

un aspecto casi desconocido de lo que era a principios del siglo XVIII la "magnífica Corte Mexicana"[9].

El retablo mayor que se admira en el exvoto estaba manufacturado en madera de ayacahuite, ensamblado y sobredorado también lo pinta con toda precisión Villalpando. La fábrica de este retablo estuvo a cargo del maestro ensamblador Laureano Ramírez de Contreras. El cual se aprecia a la vista de cualquier observador: en el primer cuerpo se ven las esculturas de santo Domingo de Guzmán, san Pedro, san Pablo y san Francisco. Le sigue el segundo en el que vemos a san Juan de la Cruz, san Joaquín, santa Ana y san Pedro Nolasco.

En su punto central en la hornacina destaca la obra de la vocación betlemita, es decir, un Belén: la Virgen María, san José y el Niño Jesús.

En el último y tercer cuerpo el pintor del exvoto coloca a san Jerónimo, san Ignacio de Loyola, otra vez a san Juan de la Cruz y a san Jerónimo: en su nicho central al santo Patrono del hospital, san Francisco Javier. Visto en conjunto, este soberbio retablo barroco muestra una estructura decorativa a manera de biombo que se abre en varias hojas para abrazar a quien lo mira.

Por otro lado no se puede dejar de mencionar la enorme lámpara de plata que cuelga frente al retablo mayor. Llama la atención por la belleza y limpieza de su ejecución de ornato abstracto que cubre la superficie, consiguiendo calidades de encaje. Su perfección es notable y habla de un platero creativo. El modelo formal presenta rasgos estilísticos propios del barroco novohispano[10].

De los demás retablos que abarcan la decoración de la iglesia sólo se sabe que en algunos de ellos trabajó Manuel de Velasco[11].

El exvoto es tan espléndido y rico en detalles que también permite observar que de los seis muros de la nave a excepción de los dos de los portales, estaban cubiertos todos por retablos con columnas salomónicas. En la composición pueden observarse cuatro de esos retablos laterales que abarcaban desde el piso,

---

[9] OBREGÓN, G. "Notas sobre una obra del bachiller Carlos de Villalpando", en Diego Angulo Íñiguez, et. al., *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974, p. 16.

[10] ESTERAS, C. "Platería virreinal novohispana/Siglos XVI-XIX" en *El arte de la platería mexicana. 500 Años.* México D.F., Fundación Cultural Televisa/Centro Cultural/Arte Contemporáneo, A.C. Imprenta Madero. 1996, p. 220.

[11] TOVAR Y DE TERESA, G. *México Barroco*, op. cit., p. 161.

compuesto por lozas con diseños de rombos y óvalos hasta rozar con la bóveda e igual por sus costados con los ventanales. Antes de continuar con el retablo principal y que fue el asunto que motivó la factura del exvoto se debe mencionar el púlpito y la tribuna con un trabajo verdaderamente exquisito en la talla en madera.

Ahora hay que voltear al retablo dedicado a san Francisco de Paula motivo del exvoto, comentando que cualquier espectador se debería detener a observarlo cuidadosamente cuando esté frente a esta pintura; compuesto por tres cuerpos, resaltando el central con el nicho del santo franciscano quien tiene colgados al borde de su hábito diversos objetos votivos la mesa del altar tiene una placa seguramente de alguna fina cantera mexicana sobre el que está puesto un atril de plata y su frontal está cubierto por un mantel de brocado carmesí, como se nota en los retablos restantes. Un florido tapete hace la distancia entre la representación del padre De Betancourt quien con el austero hábito betlemita, está de hinojos estableciendo un diálogo visual con su santo protector. Entre ellos dos está suspendida del techo otra lámpara de plata labrada que sin duda al igual que las otras dos que también se ven colgadas debieron ser donadas con carácter votivo (Fig. 6).

Es importante observar que en este retablo en las pilastras de ambos lados se ven colgados un grupo de exvotos pintados en pequeño formato, de lo que se desprende que la tradición de entregar estos “agradecimientos” por “milagros concedidos”, era una práctica habitual en el periodo del barroco novohispano.

Por otro lado, se puede ver también sobre la nave del templo a un conjunto de personajes que interactúan entre sí y los retablos barrocos: en el altar mayor un sacerdote con casulla roja oficia la Eucaristía en el momento de alzar al Altísimo, mientras un monaguillo hincado a su derecha sostiene la campanilla; dos feligresas junto con una niña vestida de azul muestran su devoción al estar arrodilladas frente al altar. Al mismo tiempo otro sacerdote también con casulla roja sigue al monaguillo en dirección al retablo del santo taumaturgo con la intención, sin duda, de celebrar misa (Fig. 7).

En el primer plano, parte central del exvoto, están dos frailes betlemitas que portan el hábito marrón propio de la Orden Hospitalaria con su escudo bordado sobre el hombro derecho. Sigue en el ángulo inferior derecho la sombría figura de una mujer, hincada igual que los frailes.

Se ha dejado para el final comentar el personaje que se observa al lado izquierdo, que se encuentra de pie, elegantemente vestido, junto a la pila de agua bendita. Hace un triángulo visual con el santo protector, el beneficiado del milagro, el P. De Betancourt, lo que permite suponer haya sido el benefactor y quien haya pagado el exvoto al pintor Carlos Villalpando. Cabe señalar en este punto algo muy singular en un exvoto: Villalpando firma su obra y esta se localiza en la segunda loza de la base de la pilastra, cerca del vano de la puerta (Fig. 8). Al lado contrario de este muro una persona junto a una mesa con folletos extiende uno de ellos al benefactor.

No se debe dejar de apreciar el órgano tubular que a manera de otra tribuna se ubica sobre el vano de la puerta (Fig. 9).

El fraile fundador de los betlemitas murió en Guatemala y no hay ningún registro de que haya residido en la Nueva España y de la fecha de su muerte a la que tiene como factura el cuadro media una distancia de 67 años.

La iglesia betlemita estuvo abierta al público hasta 1861, por la aplicación en 1860 de las Leyes de Reforma promulgadas en 1857 por el Presidente Benito Juárez (1806-†1872) y por las que se llevó a cabo la confiscación de los Bienes de la Iglesia y la exclaustración de frailes y monjas de los conventos[12]. Por este motivo en 1860 sus retablos y pinturas fueron totalmente destruidos. Destinada posteriormente a "Biblioteca Popular", dependiente de la Compañía Lacansteriana, para miembros de la logia escocesa en México.

Mal adaptada, oscura y fría a consecuencia de haberse cerrado todas sus ventanas, dejando tan sólo las de la cúpula, el edificio sufrió reformas tan innecesarias como el cambio de la puerta lateral al ábside, lo que se hizo en septiembre de 1892. Extinguida la Compañía Lancasteriana el templo quedó convertido en bodega del Ministerio de Fomento, años después en Museo Tecnológico, en Biblioteca de Economía y Ciencias Sociales, y finalmente hoy alberga al Museo del Ejército Mexicano y sus muros, que antes contenían los soberbios retablos hoy se encuentran vacíos y sobre su nave están puestas diversas vitrinas que a través de una apretada museografía tratan de relatar la historia del Ejército Mexicano (Fig. 10).

---

12 GUTIÉRREZ, J. *Leyes de Reforma colección de disposiciones que se conocen con este nombre. Nacionalización de los bienes eclesiásticos.* (Vol. 2, pte. 2). México, Imprenta de El Constitucional, 1868.

CONCLUSIONES

La pintura exvotiva de Carlos de Villalpando que hoy en día permite conocer de manera muy precisa los extraordinarios retablos barrocos, se salvó de la destrucción de la que fue víctima parte importante del acervo artístico durante el siglo XIX y principios del XX, como ya se dijo.

A inicios del siglo XX este exvoto fue consignado gracias a que perteneció a las colecciones de la Academia de San Carlos, hacia 1908 se le ubica en el inventario de piezas que pasaron al Museo Nacional en su antigua sede en la calle de Moneda; de aquí pasa al Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec y después lo trasladan a formar parte de las colecciones del Museo Nacional del Virreinato en Tepozotlán, en el Estado de México.

Por fortuna para los interesados en el arte barroco en México este exvoto es solicitado en préstamo por el nuevo Museo Interactivo de Economía (MIDE) que una vez restaurado por el Banco de México, el antiguo *Hospital Real de Belén y San Francisco Xavier* dio sede a este museo y permite ver al final de la escalinata para llegar al claustro alto el exvoto y retrato de su fundador.



Fig. 1. *Museo interactivo de Economía (MIDE),* Ciudad de México, México. Foto: Marco Pacheco.





Fig. 2. *Retrato de San José de Betancourt*, José de Paez, 1769. *Exvoto de San José de Betancourt* (Exvoto de P. F. Pedro de S. Joseph), Carlos de Villalpando, 1734. Ambos Col. Museo Nacional de Virreinato, Tepotzotlán, Edo de México, depositados en Préstamo en el Museo Interactivo de Economía (MIDE), Ciudad de México, México. Fotos: [MP].



Fig. 3. *Patio*, Museo Interactivo de Economía (MIDE), Ciudad de México. Foto: [MP].



Fig. 4. *Exvoto de P.F. Pedro de S. Joseph,* Carlos de Villalpando, 1734. Col. Museo Nacional de Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México. Depositado en "Préstamo" en el en el Museo Interactivo de Economía (MIDE), Ciudad de México, México. Foto: [MP].



Fig. 5. *Exvoto de Fray Pedro de San José de Betancourt (detalle),* Carlos de Villalpando, 1734. Col. Museo Nacional de Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México. Depositado en "Préstamo" en el en el Museo Interactivo de Economía (MIDE), Ciudad de México, México. Foto: [MP].



Fig. 6. *Exvoto de Fray Pedro de San José de Betancourt (detalle),* Carlos de Villalpando, 1734. Col. Museo Nacional de Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México. Depositado en "Préstamo" en el en el Museo Interactivo de Economía (MIDE), Ciudad de México, México. Foto: [MP].



Fig. 7. *Exvoto de Fray Pedro de San José de Betancourt (detalle),* Carlos de Villalpando, 1734. Col. Museo Nacional de Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México. Depositado en "Préstamo" en el en el Museo Interactivo de Economía (MIDE), Ciudad de México, México. Foto: [MP].



Fig. 8. *Exvoto de Fray Pedro de San José de Betancourt (detalle),* Carlos de Villalpando, 1734. Col. Museo Nacional de Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México. Depositado en "Préstamo" en el en el Museo Interactivo de Economía (MIDE), Ciudad de México, México. Foto: [MP].

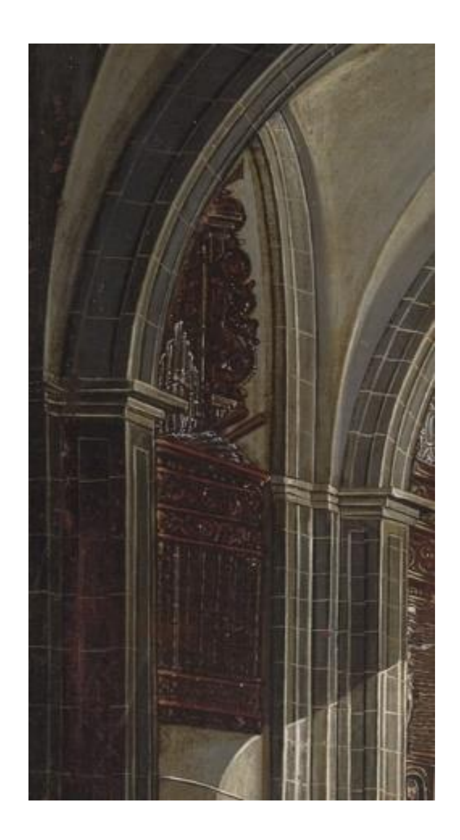


Fig. 9. *Exvoto de Fray Pedro de San José de Betancourt (detalle),* Carlos de Villalpando, 1734. Col. Museo Nacional de Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México. Depositado en "Préstamo" en el en el Museo Interactivo de Economía (MIDE), Ciudad de México, México. Foto: [MP].

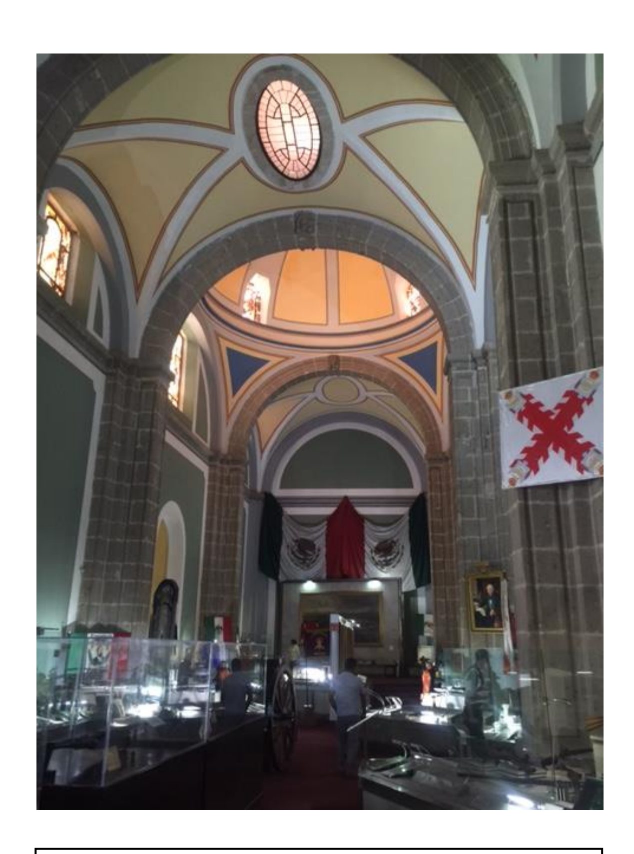


Fig. 10. *Vista de la museografía del interior del Museo del Ejército Mexicano,* Ciudad de México, México. Foto: [MP].

PABLO DE CÉSPEDES Y LA INCORPORACIÓN DE LAS INFLUENCIAS ITALIANAS AL RETABLO CORDOBÉS

Pedro Manuel Martínez Lara

Universidad de Sevilla

RESUMEN: Pablo de Céspedes es una personalidad imprescindible para la comprensión de los procesos de transformación formal y estética que se dieron en Córdoba y buena parte de Andalucía occidental en el tránsito del Renacimiento al Barroco. Uno de los puntos en los que esta polifacética personalidad intervino de manera directa fue en la incorporación de un nuevo concepto pictórico, el del naturalismo derivado de las corrientes italianas de pintura del llamado manierismo tardío, especialmente del mundo romano donde el cordobés se formó artísticamente. Este nuevo concepto tendrá en el retablo uno de sus marcos habituales, hecho que supondrá igualmente un proceso de transformación en su forma y función adaptada a la nueva función del Arte al servicio de la Iglesia Católica.

PALABRAS CLAVE: Pablo de Céspedes – Retablos – Pintura – Córdoba – Naturalismo – Italia.

ABSTRACT: Pablo de Céspedes is an essential personality for the comprehension of the processes of formal and aesthetic transformation that were given in Cordova and large part of western Andalusia in the transition of the Renaissance to the Baroque. One of the points in which this versatile personality intervened in a direct way was in the incorporation of a new pictorial idea: The Naturalism derived from the Italian trends of painting of the so called late manierism, specially of the Roman school, where the cordovan was formed artistically. This new concept will be in altarpieces their usual frame, which will also involve a process of transformation in form and function adapted to new

KEYWORDS: Pablo de Céspedes – Altarpieces – Painting – Cordova – Naturalism – Italy.

Pablo Céspedes no fue un maestro de ensamblar retablos. Este es un hecho sabido y contrastado, puesto que jamás perteneció a este gremio ni tuvo relación con él. De hecho, hasta el presente no ha sido hallado contrato alguno mediante el

que se comprometiese directamente a la realización, pintura, ensamble o diseño de un retablo[1]. De igual modo puede afirmarse que sólo en contadas ocasiones aparece en la documentación notarial concertado para el ejercicio de actividades artísticas. No obstante, es indudable que dedicó buena parte de su actividad a ejercitar el arte en las mencionadas y otras disciplinas[2].

En efecto, Pablo de Céspedes debe ser considerado por encima de todo como humanista con gran cantidad de facetas, capacidad e importancia, así como poseedor de una importante predilección por la práctica de la pintura, la cual ejercitó asiduamente y con éxito. Pero más allá del tópico sobre el concepto de humanista hay que asumir, según se deduce de la documentación conservada, el registro de su actividad como capitular reflejada en las actas de cabildo y otras fuentes más o menos directas, que se trata de una personalidad que influyó de forma decisiva en el ambiente artístico de su tiempo. Un ejemplo de esta circunstancia es la tesis fuertemente sustentada que desde hace algún tiempo por algunos investigadores de prestigio quienes han visto en Céspedes un factor importante en la incorporación de renovaciones a la pintura en España, especialmente en el área de influencia sevillana[3].

Esta influencia tiene un notorio mérito en tanto en cuanto se dio al margen de los mecanismos y estructuras de organización laboral de los artistas. Es decir,

---

[1] TORRE y del CERRO, J. *Registro documental de pintores cordobeses*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1988.

[2] Sobre Pablo de Céspedes, los estudios más actualizados son diferentes estudios parciales publicados durante los últimos años: DIAZ CAYEROS, P. "Pablo de Céspedes entre Italia y España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº.76 (2000), pp. 5-60 y REDÍN MICHAUS, G. *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527- 1600*. Madrid, C.S.I.C., 2007, FALLAY D'ESTE, l. "Les fresques de Pablo de Céspedes à l'église de la Trinité-des-Monts à Rome", *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranée*, nº 102 (1990), pp. 43-76, NAVARRETE PRIETO, B. y MARTÍNEZ LARA, P. M. "Cristo servido por los ángeles de Pablo de Céspedes y los orígenes del primer naturalismo", *Reales Sitios*, 2016 (En prensa), MARTÍNEZ LARA, P. M. "Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la Catedral de Córdoba", Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, nº 46 (2015), pp. 15-31, MARTÍNEZ LARA, P. M. "Sedimento material de una vida humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes" *Boletín de Arte*, nº 32-33 (2011 - 2012), pp. 437-455, MARTÍNEZ LARA, P. M. "Salomonismo en la arquitectura española del Renacimiento. Un ejemplo cordobés", Atrio, nº 19 (2013), pp. 7–20, MARTÍNEZ LARA, P. M. "Novedades documentales en torno a Pablo de Céspedes. El expediente de limpieza de Sangre", *Historia Instituciones Documentos*, nº 38 (2011), pp. 291-324. No obstante resultan igualmente imprescindibles las ya clásicas obras de Rubio Lapaz y Moreno Cuadro: RUBIO LAPAZ, J. *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada, Universidad de Granada, 1993 y RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F. *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*. Córdoba, Diputación Provincial, 1998.

[3] NAVARRETE PRIETO, B. "La aportación de Pablo de Céspedes al primer naturalismo en Sevilla. Juan de Roelas y Francisco de Herrera el Viejo", en *In sapientia libertas. escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 247-254.

Pablo de Céspedes ejerció en todo momento al margen del gremio de pintores, actuando con relativa libertad desde su cómoda posición como prebendado del cabildo catedralicio, algo que sin duda le permitió una mayor capacidad de incorporar novedades[4].

Su formación se completó en tres fases: una primera en Córdoba donde obtuvo las primeras nociones generales en una primera aproximación a la cultura literaria[5], pasando a los dieciocho años a la Universidad de Alcalá de Henares donde entraría en contacto con lo más granado del ambiente humanista erasmista. Allí conocería a Jerónimo Zurita, Ambrosio de Morales y al propio Benito Arias Montano. De allí pasó a Roma la gran metrópoli de la cultura del siglo XVI. En la Ciudad Eterna, Céspedes se imbuyó plenamente del espíritu manierista tardío imperante, y del que eran abanderados los seguidores de Rafael y Miguel Ángel, entre los que destacan Federico Zuccaro y Giorgio Vasari, amén de una constelación de artistas humanistas que compaginaron la práctica pictórica con la literaria[6]. Durante su presencia romana, que transcurre al menos entre 1560 y 1577, el futuro racionero de Córdoba fue testigo de la puesta en marcha de un complejo proceso de transformación cultural: la Contrarreforma, algo que sin duda condicionará los valores estéticos y teóricos de su producción artística, incluyendo sus escritos sobre historia, arqueología y arte[7].

Llegado el mes de septiembre de1577, tras cumplir con los trámites oportunos en la sede apostólica vaticana, volvió a Córdoba para hacerse cargo de la prebenda catedralicia que había ostentado su tío Pedro y toda una serie de antepasados suyos antes que él, a través de una serie de subterfugios. Esta ración

---

[4] Vid. URQUIZAR HERRERA, A. "El entorno de la producción de la pintura en córdoba durante el siglo XVI: Pablo de Céspedes versus el gremio en la recepción del renacimiento", *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, nº 84 (2001), pp. 165-175.

[5] No existen datos fiables para reconstruir este periodo de formación en Córdoba, pero parece claro que debió tener alguna base formativa antes de pasar a los estudios superiores universitarios en Alcalá de Henares. No obstante, hasta el momento sólo se cuenta con especulaciones propias de la literatura erudita. TUBINO, F. M. *Pablo de Céspedes*. Madrid, Manuel Tello, 1868. RAMÍREZ DE ARELLANO y DÍAZ De MORALES, R. "Artistas Exhumados. Pablo de Céspedes pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y músico", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 11 (1903), pp. 204-214 y 232-236; nº 12 (1904), pp. 34-41.

[6] Vid. BROWN, J. "La teoría del arte de Pablo de Céspedes", *Revista de ideas estéticas*, nº 90 (1965), pp. 95–105, QUÍLEZ CORELLA, F. M. "La cultura artística de Pablo de Céspedes", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 39 (1990), pp. 65–85 y MARTÍNEZ LARA, P. M. "Pablo de Péspedes y el aprendizaje del arte la pintura entre Roma, Córdoba y Sevilla", en *La formación artística: Creadores, Historiadores, Espectadores*. Santander, Universidad de Santander, (En prensa).

[7] El profesor Rubio Lapaz publicó a lo largo de casi una década múltiples artículos sobre el asunto que más tarde condensó y actualizó en RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F. *Escritos…*, op. cit.

entera era la que en buena medida constituía la base del sustento económico de la familia y había propiciado el acceso de Céspedes, como heredero natural de la misma gracias a sus aptitudes, a la formación humanística de que disfrutó[8].

Para el momento del regreso de Céspedes a la que era su ciudad natal y su entrada en el senado eclesiástico como racionero, el panorama cordobés en materia de retablos estaba presidido por toda una serie de presupuestos formales que apenas habían evolucionado desde mediados de siglo. En la actualidad no existen estudios monográficos que ofrezcan una sistematización de la cronología, tipología y evolución del retablo en Córdoba con carácter previo al Barroco[9]. Es por eso que, con carácter preliminar, se establece un estudio comparativo del fenómeno del retablo en Córdoba tomando como referencia el territorio de Sevilla, donde la bibliografía sí ha ofrecido resultados que permiten establecer por analogía cierta secuencia evolutiva.

Para el caso sevillano, la cuestión del ciclo del retablo quinientista fue resuelta por el profesor Palomero con arreglo a una teoría de los estilos, dentro de la cual estos retablos cordobeses de la segunda mitad del siglo XVI, cuyo estudio ha sido desestimado por los especialistas, se encuadrarían en el llamado "periodo plateresco"[10]. No obstante, más tarde, recientes sistematizaciones en la historia del retablo sevillano han dejado de lado esta jerarquización estilística para centrarse en otros aspectos, sobre todo atendiendo a la cuestión de su contenido pictórico o escultórico y la dependencia directa de la evolución de la arquitectura que los anima y articula[11].

Como ejemplos significativos se pueden citar los diseñados por el maestro mayor del cabildo Hernán Ruiz el Joven en la capilla de la Asunción (Fig. 1), también conocida como de Santa María Magdalena o en la de San Nicolás de Bari (1555–

[8] El proceso por el cual Céspedes accedió a la mencionada prebenda está descrito en MARTÍNEZ LARA, P. M. "Novedades documentales…, op. cit.

[9] Los únicos estudios de cierta entidad se refieren al retablo barroco: RAYA RAYA Mª. A. *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980; RAYA RAYA, Mª. A. "El retablo del siglo XVII en Córdoba", *Imafronte*, nº 3–4–5, 1987-1988-1989, pp. 207-224 y RAYA RAYA, Mª. A. *El retablo Barroco Cordobés*. Córdoba, 1987. En ellos, pese a no abarcar el siglo XVI se manifiesta la dificultad de establecer un estudio sistemático.

[10] PALOMERO PÁRAMO, J. M. *El retablo sevillano del Renacimiento análisis y evolución (1560 - 1629)*. Sevilla, Diputación Provincial, 1983.

[11] El estudio más actualizado es el de HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F., HERRERA GARCÍA, F. J. y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo sevillano. desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, 2009.

1557) (Fig. 2) de la catedral, donde intervendrían artistas como Juan y Francisco de Castillejo, Pedro de Campaña o Pedro Fernández Guijalbo[12]. En ambos casos se trata de retablos fundamentalmente pictóricos organizados con elementos arquitectónicos con arreglo a los órdenes clásicos donde la ornamentación menuda cubre una gran parte de esta arquitectura con motivos de *candelieri*, formas fitomórficas, tarjas, cartelas y en ocasiones animales fantásticos. No obstante, son efectivamente muchos los ejemplos de retablos que formalmente están en esta órbita y que restan por identificar y documentar para poder dar una visión verdaderamente amplia del asunto. En este sentido, resulta ineludible hacer notar la más que evidente influencia foránea en el retablo cordobés, de hecho, habría que dudar al establecer una demarcación geográfica para este fenómeno, puesto que el territorio en cuestión, más allá de definirse como un núcleo autónomo se nutre constantemente del influjo emanado desde otros centros como son Sevilla o la propia corte. Algo que se evidencia sobre todo en las poblaciones de importancia que no son la propia capital cordobesa, como Lucena, en cuya parroquial de San Mateo se conserva una enorme máquina lignaria debida a Jerónimo Hernández y Juan Bautista Vázquez el Viejo, de clara raíz sevillana[13] (Fig. 3). Por otra parte, en la parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba, el retablo mayor (Fig. 4), cuya autoría corresponde a Pedro de Raxis y Ginés López en la pintura, y el obrador de la familia del primero en la ensambladura, asume modelos castellanos localizables en Guadalajara y Toledo ejecutados entre otros por Juan Bautista Vázquez el Viejo y Nicolás de Vergara, a la vez que una variación del que al mismo tiempo se construía en la basílica del Real Monasterio de San Lorenzo en El Escorial[14].

---

[12] NIETO CUMPLIDO, M. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2007, pp. 398-399 y 408-410.

[13] El retablo sería efectivamente concertado en Sevilla y ensamblado posteriormente en su emplazamiento por los mencionados artistas. LÓPEZ MARTÍNEZ, C. *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*. Sevilla, Rodríguez, 1929, pp. 103, 105, 107-109, 221-222 y 252, PALOMERO PÁRAMO, J. M. *Gerónimo Hernández*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981, pp. 89-92, PALOMERO PÁRAMO, J. M. *El retablo Sevillano*…, op. cit., pp. 261-264, y CARRASÓN LÓPEZ De LETONA, A., GÓMEZ ESPINOSA, T. y GÓMEZ GONZÁLEZ, M. "Retablo mayor de la iglesia de San Mateo de Lucena (Córdoba)", *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 2 (2003), pp. 149-164.

[14] Resulta aún una tarea compleja definir la cronología exacta de este retablo prieguеño, pues constan noticias de que en 1567 estaba realizado y próximo a instalarse, lo que haría imposible su dependencia por ser anterior al de El Escorial (1579), no obstante, parece que su realización efectiva tuvo lugar en el obrador de los Raxis en Alcalá la Real aproximadamente a partir de 1580. GILA MEDINA, L. *Arte y artistas del renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*, Granada, Universidad de Granada, 1989; PELÁEZ del ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J. Priego de Córdoba: *Guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca, los autores, 1979, p. 19; PELÁEZ del ROSAL, M. "Hacia

Volviendo a Céspedes, desde su llegada a Córdoba, y su ingreso como capitular catedralicio, el humanista ejerció el diseño arquitectónico con cierta frecuencia, algo que refieren tanto las fuentes capitulares, donde aparece constantemente comisionado para las más variopintas empresas, o por las fuentes casi directas como el *Libro de verdaderos retratos* de Pacheco donde quedó escrito que "*por su traça se realizaron muchas obras*"[15]. Se deduce en consecuencia que más allá de su polémica participación en los diseños para el muro de cierre y bóveda del coro de la "obra nueva" (Fig. 5) o del programa pictórico y articulador de la capilla del Sagrario, Céspedes estuvo dedicado con frecuencia a la labor artística, y que al menos lo habitual era que participara en las diversas empresas artísticas aportando su parecer y consejo. Es bastante posible que, como producto de las diferentes comisiones del cabildo, estuviese al control de los encargos y que en ocasiones se encargase personalmente de la realización de estos.

Prueba evidente de esta intensa actividad artística es por ejemplo el primero de los encargos que recibe en la catedral, que además está directamente relacionado con los retablos. Concretamente, el 27 de julio de 1579 el cabildo de la catedral "*dio licencia al señor Pablo de Céspedes racionero desde hoy hasta el día de San Miguel deste año inclusive para que pueda ocuparse en la obra del velo que se mandó hacer para el altar mayor desta iglesia*"[16]. En efecto, se entiende que se trataba de componer la pintura que decoraría este velo o sarga durante determinadas celebraciones de la Cuaresma y Semana Santa. Lamentablemente, esta pieza no ha llegado a nuestros días, ni se conocen descripciones de la misma. Tampoco se conserva el retablo al que iba destinada[17]. No obstante no cabe duda de que aparte de interesante por ser la primera obra pictórica documentada a su vuelta de Italia,

---

una identificación de la escultura del altar mayor de la Asunción", *Fuente del Rey*, nº 70 (1989), pp. 5 -6, PELÁEZ del ROSAL, M. "Aproximación a la autoría de la escultura del altar mayor de la Parroquia de la Asunción", *Fuente del Rey*, nº 157 (1997), pp. 13-14 y nº 158 (1997), pp. 5-8, y PELÁEZ del ROSAL, M. "EL contrato de la pintura, dorado y estofado del retablo del altar mayor de la Parroquia de la Asunción y su programa pasionista", *Fuente del Rey*, nº 183 (1999), pp. 12-15.

[15] PACHECO, F. *Libro de descripcion de verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones*. (Manuscrito original reproducido en foto-cromo-typia por la Librería Española y Extranjera de D. Rafael Tarascó, s.a.). Sevilla: Rafael Tarascó, Ca. 1880, p. 37.

[16] Archivo de la Catedral de Córdoba (En adelante A.C.C.). Secc. I, Actas Capitulares, Lib. 24, fols. 17 rº, 45 rº y 46 rº.

[17] Según Nieto Cumplido, el retablo estaría compuesto por pinturas murales ejecutadas a partir de 1260 identificando como resto de las mismas un fragmento conservado en el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba procedente de la demolición de los muros que la contenían en 1879. NIETO CUMPLIDO, M. *La Catedral*…, op. cit., p. 450.

la pintura que Céspedes realizó sobre el velo del altar mayor de la catedral cordobesa tiene una gran importancia en el proceso del que se ocupan estas páginas.

En efecto, lo que al principio eran simples velos cuyo propósito era cumplir con la prescripción litúrgica de cubrir las imágenes durante el tiempo de conmemoración de la *Passio Christi*, pues no debía dárseles culto, acabó por convertirse poco a poco en un soporte más para una decoración pictórica. Por su carácter efímero y por tratarse de piezas que eran reemplazadas con relativa frecuencia, esta tipología constituía un excelente laboratorio de ensayo y error para aquellos artistas que se ocupaban de la renovación formal y estética del arte, con arreglo a cubrir de forma optimizada las nuevas necesidades del pueblo. En suma, se trataba de atender a una religiosidad que iba evolucionando, así como también cumplir con determinadas directrices que, en lo referente al espacio de culto y el altar, emanaban del contexto doctrinal de la Contrarreforma. En este sentido, algunas sargas o velos de pasión conservados en Castilla (Fig. 6) permiten conocer cómo la pintura que recibían se articulaba como un retablo, por lo que no resultaría demasiado aventurado pensar que lo que Céspedes ejecutó en el verano de 1579 sobre el velo del altar mayor de la catedral de Córdoba ya introducía algunas novedades conceptuales y prácticas que acabarían por cristalizar en los retablos que realizaría más adelante.

A la hora de conocer en qué medida la Iglesia propició una evolución en las formas de los retablos y su concepción artística, el principal planteamiento que puede manejarse es el de la voluntad de "acercar" lo que ocurría en el altar a los fieles, que hasta este momento habían contemplado ritos ye retablos tras rejas, velos y otros impedimentos visuales. Por otro lado, cuestión esencial es que se otorgó carta de naturaleza al arte como instrumento para la doctrina de la Fe, especialmente en contraposición de las doctrinas protestantes, tendentes a la iconoclastia. Así se propiciaba que las obras artísticas no sólo tuvieran una función referencial, sino también retórica, lo que sustentó el avance hacia el posterior concepto Barroco.

El retablo de la capilla de Santa Ana en el Monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Guadalupe, ejecutado por Céspedes entre 1584 y 1585[18] (Fig. 7), supone

---

[18] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Céspedes de Guadalupe", *Archivo Español de Arte*, nº 173-176 (1971), pp. 338–341.

la cristalización de la aportación de Céspedes a la renovación del concepto de retablo. En él se propone una solución a las necesidades descritas a partir de un lenguaje formal hispano, si bien se adapta el concepto de *Palla d'Altare* de origen itálico. Esto se materializa en desarticular las clásicas retículas arquitectónicas componiendo un solo espacio pictórico enmarcado en una arquitectura monumental clásica, donde la escala de los personajes ha crecido notablemente y se representa una sola escena donde se integran todas las figuras, tanto las del tema principal —la Virgen con el niño—, así como las secundarias de santos y santas que forman una atemporal sacra conversación. Surge así un nuevo concepto de retablo donde se da importancia a la escala monumental tanto a las figuras pintadas en una sola y compleja escena, como a la arquitectura que funciona como marco articulador.

De vuelta a Córdoba y su catedral, después del ensayo que supone el retablo de Guadalupe, Céspedes ejecuta una segunda gran pieza, la que quizá es la pintura más conocida y paradigmática del racionero: el retablo y cuadro de la Santa Cena (Fig. 8), dispuesta originalmente como retablo para la capilla que hasta el momento de la construcción del nuevo sagrario, había funcionado como tal en la catedral[19]. En esta monumental pintura concurren de nuevo los mismos parámetros que en la extremeña. En este caso y debido a diferentes cambios de ubicación del conjunto la mesa del altar ha desaparecido, por lo que a veces se ha juzgado el retablo ejecutado por Juan de Ortuño como un aparatoso marco de madera para el lienzo. Lo que en realidad ha ocurrido es que en esta máquina lignaria de contenido pictórico están ensayando fórmulas para solventar la articulación de estos grandes lienzos dentro de un retablo. En este caso, el juego manierista ha prescindido de los elementos sustentantes, mientras el arquitrabe y friso se hallan reducidos a la moldura que bordea el lienzo, a partir de la cual se desarrolla, por fin, el frontón roto.

Otro conjunto interesante en el que intervino Céspedes es el que ofrece la capilla del Espíritu Santo (fig. 9), sufragada por los tres hermanos Simancas: Diego, obispo de Ciudad Rodrigo, Badajoz y Zamora, Juan de Simancas, obispo de coro (Venezuela) y Cartagena de Indias (Colombia), quien dimitió para quedarse en

---

[19] NIETO CUMPLIDO, M. *La Catedral*…, op. cit., p. 368; DABRIO GONZÁLEZ, M. T. "Representaciones pictóricas de la Sagrada Cena en la catedral cordobesa", *Alto Guadalquivir*. Especial Semana Santa Cordobesa (1984), pp. 18-19; PÉREZ LOZANO, M. "La Última Cena y su representación", *Alto Guadalquivir.* Especial Semana Santa Cordobesa (1989), pp. 18-21; PÉREZ LOZANO, M. "La última cena de Céspedes", en *Córdoba capital*, Vol. 2, Arte. Córdoba, Caja provincial de ahorros de Córdoba, 1994, p. 63.

Córdoba como arcediano de Córdoba tras heredar la prebenda de su hermano Francisco una vez fallecido este[20].

La capilla se comienza en 1568 con trazas del maestro mayor Hernán Ruiz II y por petición de Diego[21], que en ese momento está en Roma —precisamente con Céspedes— aunque su ejecución ha de atribuirse, por fallecimiento del maestro en 1569, al heredero del citado arquitecto: Hernán Ruíz III. Las obras se dilataron tanto que dio tiempo a que Céspedes volviera a Córdoba para incorporarse como capitular y ocuparse de pintar los dos lienzos que se insertan en una estructura arquitectónica en piedra, que a su vez aparece inserta en el resto del planteamiento arquitectónico de la capilla concibiendo el espacio de forma global en su articulación. Esto supone una cuestión interesante a la que Céspedes no permanecería ajeno pues también se trata en parte de una corriente empleada en Italia, especialmente en el área meridional, así como a lo largo de la costa del Tirreno y la Liguria.

Abundando en la cuestión de la articulación del muro como soporte arquitectónico del retablo, se tiene noticia de un encargo en 1601 de un "*cuadro grande*"[22] para la capilla donde el cabildo celebra sus capítulos. Se tiene constancia de que la pintura se entregó y se colocó en la capilla de San Clemente en un retablo marco realizado en yeso íntegramente, lo que nos habla también de nuevas fórmulas aplicables para retablos cuyos altares no recibían demasiado culto. Ramírez de Las Casas sólo alcanzó a conocer en su tiempo un retablo de yeso sin imagen del que da cuenta y que puede presumirse fue el marco de esta pintura hasta ahora desconocida[23].

Un nuevo ejemplo es el que constituye el retablo de la capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista (Fig. 10)[24], en el que Céspedes integra casi completamente su retablo de madera en la fórmula de alzado edificada por Juan de Ochoa. Aquí están presentes las influencias del empezar a generalizar los materiales pétreos en la organización de los retablos. Por su parte, único y gran lienzo del

---

[20] SIMANCAS, D. de. *"La vida y cosas notables del señor obispo de Zamora Don Diego de Simancas natural de Córdoba, colegial del colegio de Santa Cruz de Valladolid",* en SERRANO SANZ, M. *Autobiografías y Memorias coleccionadas e ilustradas por M. Serrano y Sanz*. Madrid, Librería editorial de Bailly Bailiere e hijos, 1905, pp. 151-206.
[21] NIETO CUMPLIDO, M. *La Catedral…*, op. cit., p. 405.
[22] A.C.C. Secc. I, Actas Capitulares, Lib. 34, fols. 102rº.- vº., y 103vº.
[23] RAMÍREZ y de las CASAS DEZA, L. M. *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba*. Córdoba, Imprenta y Litografía de F. García Tena, 1853.
[24] NIETO CUMPLIDO, M. *La Catedral…*, op. cit., p. 418.

retablo es casi una repetición, en lo que al tema y estructura se refiere, de lo que Céspedes había planteado en Guadalupe. En este orden de cosas resulta harto interesante comprobar como todas estas piezas están destinadas al cabildo en general o a destacados miembros del mismo, como es este el caso de los hermanos Cristóbal y Andrés de Mesa Cortés, canónigos de la catedral. Es también oportuno reafirmar que el verdadero aporte y valor de Céspedes está en su papel como ideólogo o algo así como director artístico de las empresas catedralicias, algo que se puede percibir perfectamente aunque no sea posible documentar más allá de las diputaciones y comisiones encomendadas por el propio cabildo.

Valga como ejemplo el caso concreto de este retablo, donde lo que logra Céspedes es la optimización del poco espacio disponible en una capilla "estándar" de las muchas que se forman en la catedral cordobesa con el módulo de un intercolumnio asumiendo las proporciones espaciales del *haram* islámico. Otra cuestión que solventa es la del propio prestigio de los patronos de la capilla, que a buen seguro y animados por el principio del prestigio proporcionado por las empresas artísticas en este nuevo orden retórico, deseaban demostrar su estatus a través del adorno de su capilla, si bien ésta estaba cerrada por una reja.

Pese a lo expuesto, Céspedes no se limitó a satisfacer las necesidades del cabildo de la catedral centrándose en las pequeñas capillas catedralicias. Más allá de los muros de la vieja aljama cordobesa, hay que reparar en que el racionero también se enfrentó a obras de magnitud considerable, tanto en lo físico como en lo emblemático. Tal es el caso del retablo pictórico que se sabe ejecutó para la iglesia del colegio de Santa Catalina de la Compañía de Jesús, hoy parroquia de Santo Domingo y San Salvador[25]. Se sabe que este retablo fue un regalo del obispo Francisco Pacheco de Córdoba, y que Céspedes había entregado el proyecto y comenzado las pinturas antes del fallecimiento del prelado, el 2 de octubre de 1590[26]. De la serie de pinturas que ejecutó para este enorme retablo retirado para colocar uno de Teodosio Sánchez de Rueda en 1721, desmontando la que debió ser la mayor empresa artística del racionero para colocar en su lugar lo que Ponz calificó

[25] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1964, p. 40.

[26] La referencia procede del testamento *in scriptis* del obispo Francisco Pacheco de Córdoba, el cual expresa que se siga el retablo según la traza que ya tiene dada Pablo de Céspedes. El legajo donde se insertaba el documento se encuentra perdido pero su extracto está en TORRE y del CERRO, J. de la. *Registro documental de pintores cordobeses.* Córdoba: Diputación provincial de Córdoba, 1988, p. 215.

como "*un solemne mamarracho de hojarasca*"[27]. Es sabido que los lienzos eran de grandes dimensiones, si bien no se conoce que haya sobrevivido ninguna de las pinturas de este retablo, a las que se pierde la pista durante la invasión francesa. Tras diversas pesquisas, han sido localizados restos de yeserías para recuadros y adornos tras el actual retablo, lo que indicaría que también aquí se empleó esta fórmula, de la que no existe constancia documental.

Finalmente y para cerrar este recorrido por la aportación de Céspedes al fenómeno del retablo cordobés, resulta hacer referencia a la máquina pétrea que hoy sirve en el altar mayor de la catedral cordobés. En efecto esta formidable pieza se presenta como un elemento extraordinariamente útil para hablar de la trascendencia de los planteamientos de Pablo de Céspedes en el arte de su tiempo, y en concreto, con arreglo a los retablos.

Es un asunto indiscutible, gracias al respaldo que por parte de la documentación de que se dispone, de que es efectivamente Alonso Matías, quien propone, diseña y ejecuta esta máquina de mármol diez años después de que Céspedes hubiera muerto. Pero no es menos cierto que existía —hoy no se conoce, ojalá aparezca algún día— un dibujo a lápiz rojo y negro con un proyecto para este retablo, que fue visto por Pacheco en 1611 cuando iba camino de Madrid y lo dejó absorto, porque según escribió "*era lo más valiente que había visto*"[28]. Por el momento resulta imposible probar documentalmente la relación entre Céspedes y Matías, pues resulta casi imposible, a la luz de los datos biográficos de que se dispone tanto del jesuita como del racionero, que coincidiesen en el tiempo y el espacio[29]. No obstante, hay que valorar algunas circunstancias que resultan clave para comprender la trascendencia de la estela iniciada por Céspedes en lo tocante a la renovación del concepto del retablo. En primer lugar la presencia de Matías en la Casa Profesa de la Compañía en Sevilla entre 1604 y 1606 para ocuparse de la construcción del nuevo retablo mayor, en un establecimiento en el que poco antes Céspedes había dejado dos buenos ejemplos de su modelo de retablo monopictórico

[27] PONZ PIQUER, A. *Viaje de España*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1772 - 1794, Vol. XVII, p. 59.
[28] PACHECO, F. *Libro de verdaderos…*, op. cit., p. 37.
[29] RAYA RAYA Mª. A. *El retablo en Córdoba*..., op. cit., RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ de CEBALLOS, A. S.J. *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma, Institutum Historicum S.I., 1967, RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ de CEBALLOS, A. S.J. "Alonso Matías, precursor de Cano", en *III Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada, Patronato de La Alhambra y Generalife, 1969, pp. 165-201.

como son el que contenía el gran cuadro de la visión de San Ignacio en la Storta, hoy conservado en el paraninfo de la Universidad de Sevilla, y el que servía como marco a otro gran lienzo, el que con el tema del convite angélico a Cristo en el desierto[30], había pintado el racionero para el refectorio del mencionado establecimiento jesuítico de Sevilla. En segundo lugar la presencia de Matías en la iglesia del Colegio de Santa Catalina de Córdoba, donde figuraba el gran retablo mayor de Céspedes, así como el retablo marco para el lienzo de la Asunción, hoy conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Finalmente, la posibilidad de que el hermano Alonso Matías contemplase, como hiciera Pacheco, el famoso y desaparecido dibujo de Céspedes para el retablo mayor de la catedral.

En suma, a juzgar por lo que se conoce de la formación del jesuita y teniendo en cuenta la cultura visual adquirida en su periplo por las casas de su orden en Sevilla y Córdoba, no resulta inverosímil que Alonso Matías se valiera, para la composición de sus obras, de los recursos empleados por el racionero Céspedes, dándoles así indiscutible desarrollo y transmisión hasta el punto en que hoy se diluyen en la propia estela de Matías, quien es considerado uno de los promotores efectivos de la renovación del retablo a caballo entre el Renacimiento y el Barroco. De este modo, Pablo de Céspedes puede ser considerado, de un lado, como introductor y catalizador en territorio hispano de determinados usos artísticos italianos en el último tramo del siglo XVI, y de otro la pieza que engrana la tradición compositiva de los retablos renacentistas con la nueva dimensión monumental y retórica que, a partir de Alonso Matías va a desarrollar lo que se conoce como retablo barroco.

[30] NAVARRETE PRIETO, B. y MARTÍNEZ LARA, P. M. "Cristo servido..., op. cit.



Fig. 1. *Retablo de la Asunción*, Hernán Ruiz II, Juan de Castillejo, Francisco de Castillejo y Pedro de Campaña, 1555–1557, Capilla de la Asunción, Catedral, Córdoba. Foto: Pedro M. Martínez Lara [PMML].



Fig. 2. *Retablo de San Nicolás de Bari*, Hernán Ruiz II y Pedro Fernández Guijalbo, 1568, Capilla de San Nicolás de Bari, Catedral, Córdoba. Foto: [PMML].



Fig. 3. *Retablo mayor*, Jerónimo Hernández y Juan Bautista Vázquez, 1570–1579, Parroquia de San Mateo, Lucena (Córdoba). Foto: [PMML].



Fig. 4. *Retablo mayor*, Pedro de Raxis y Ginés López, 1567–1582, Parroquia de la Asunción, Priego de Córdoba (Córdoba). Foto: [PMML].

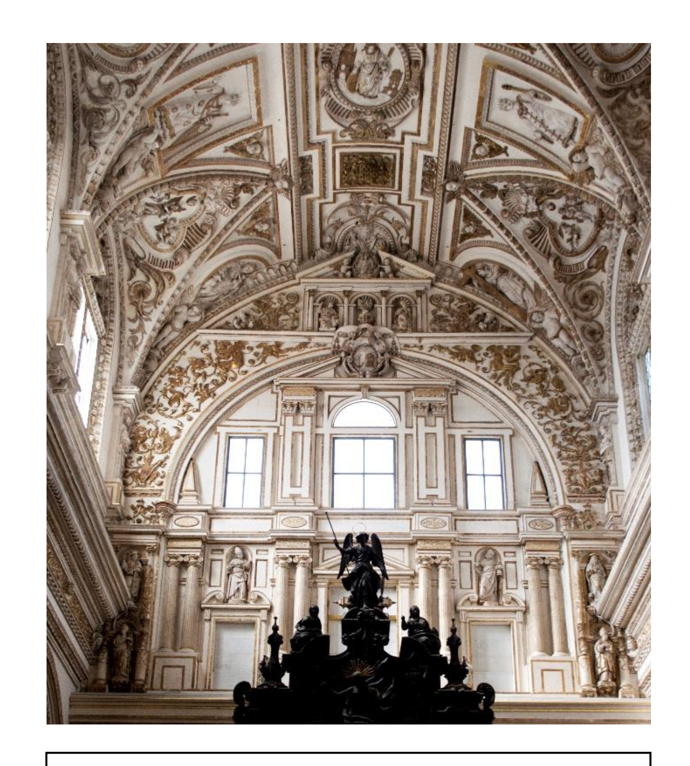


Fig. 5. *Bóveda y cerramiento del coro*, Juan de Ochoa, Diego de Praves y ¿Pablo de Céspedes?, 1580–1606, Catedral, Córdoba. Foto: [PMML].



Fig. 6. *Velo de Pasión*, Alonso Sánchez Coello, Ca. 1590, Parroquia de San Eutropio, El Espinar (Segovia). Foto: [PMML].



Fig. 7. *Retablo de Santa Ana*, Pablo de Céspedes, 1584–1585, Capilla de Santa Ana, Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, Guadalupe (Cáceres). Foto: [PMML].



Fig. 8. *Retablo de la Santa Cena*, Pablo de Céspedes, 1586–1595, Catedral, Córdoba. Foto: [PMML].

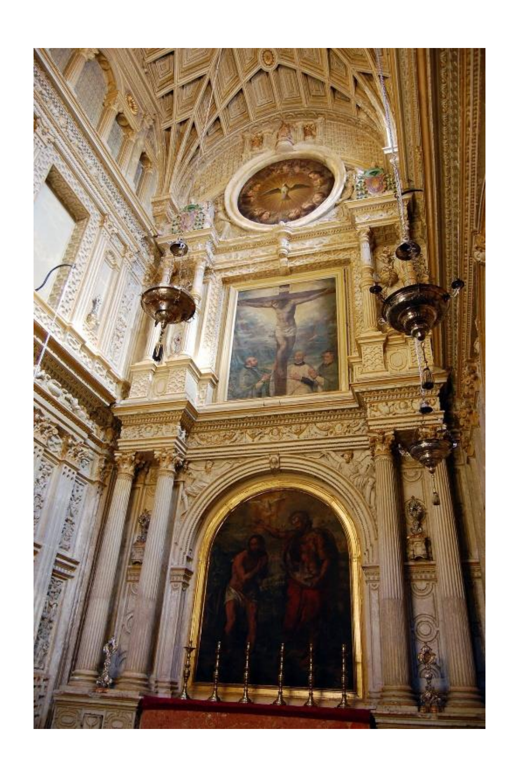


Fig. 9. *Retablo de la Capilla del Espíritu Santo o de los Simancas*, Pablo de Céspedes (Atribución), 1568–1580, Catedral, Córdoba.

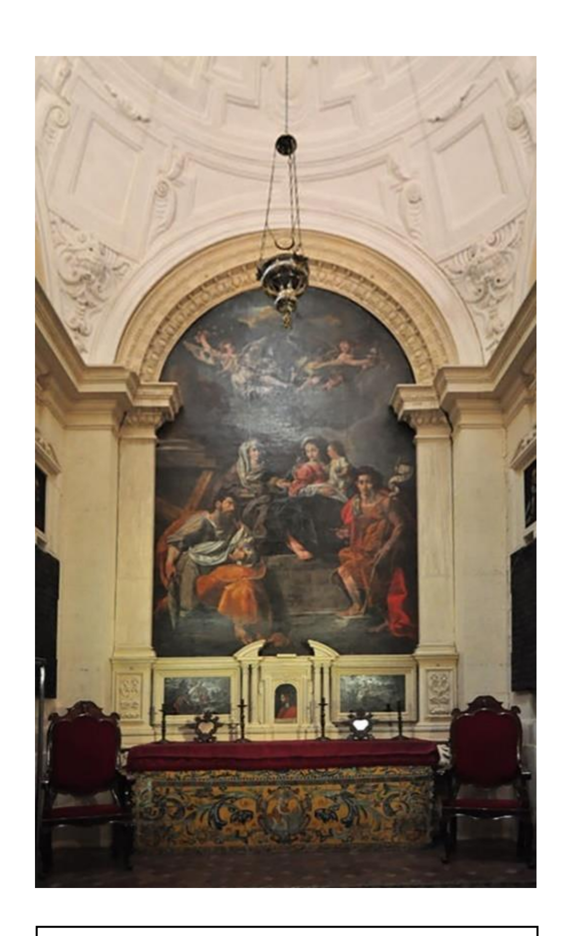


Fig. 10. *Retablo de la Capilla de San Marcos*, Santa Ana y San Juan Bautista, Pablo de Céspedes, 1601, Catedral, Córdoba.

DECORACIÓN ESCULTÓRICA EN LA OBRA BARROCA DEL CLAUSTRO DE SAN MARCOS DE LEÓN

Emilio Morais Vallejo

Universidad de León

RESUMEN: Durante el último tercio del siglo XVII y el primero del XVIII se terminó de construir el claustro de San Marcos de León, imitando las estructuras proyectadas en la etapa renacentista, con el fin de conseguir la unidad de estilo. Para la decoración escultórica de bóvedas y muros se eligió un programa iconográfico formado por personajes relevantes que ejercieran el liderazgo de la *auctoritas*, representaran la *virtus* entendida como perfección moral y sirvieran de *exempla* para el comportamiento vital de los caballeros de la Orden de Santiago.
PALABRAS CLAVE: San Marcos de León, Orden de Santiago, Barroco, Iconografía.

ABSTRACT: Construction of the San Marcos cloister in León was completed in the last third of the 17th century and the first third of the 18th century, imitating the structures projected in the Renaissance in order to achieve a unity of style. An iconographic programme was selected for the sculptural decoration of the vaults and walls, consisting of important figures who exercised the leadership of the *auctoritas*. These represented *virtus*, understood as moral perfection, and served as an *exempla* for the behaviour of the Knights of the Order of Santiago.
KEYWORDS: San Marcos in León, Order of Santiago, Baroque, iconography.

El viejo edificio medieval de San Marcos, que había acogido a la Orden de Caballería de Santiago de la Espada en León desde su fundación, comenzó a demolerse en 1513 para hacer otro nuevo con el gusto propio de la época renacentista. Sin embargo, gran parte quedó sin terminar porque en 1560 el Capítulo General decidió el traslado de la comunidad a Calera de León (Badajoz)[1].

[1] El traslado lo analiza CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. y ORICHETA GARCÍA A. “Implicaciones artísticas de una decisión del Consejo de Órdenes Militares. El traslado del Convento de San Marcos de León a Extremadura (1560-1604)”, *Norba. Arte*, nº 16 (1996), pp. 83-101.

En 1602 se produjo la vuelta definitiva a León, acometiendo entonces la prosecución de las obras, que no concluyeron hasta mediado el siglo XVIII[2]. Llama la atención la cantidad y calidad de las obras emprendidas en la etapa barroca, más si tenemos en cuenta que fue una época en la que el convento pasó por grandes dificultades económicas, siendo constantes los empeños, embargos y deudas[3].

La edificación de las dos alas que faltaban para cerrar el claustro se realizaron en varias fases consecutivas, mediante contratos independientes y obedeciendo a diferentes objetivos ideológicos marcados por los priores, lo cual quedó reflejado en la variedad formal e iconográfica de la decoración. Los trabajos comenzaron cuando García de San Pelayo accedió a prior por primera vez (1671-73)[4], levantando tres tramos del ala de poniente a imitación del primero que había sido realizado en el siglo anterior. A continuación se ejecutó el siguiente que debía corresponderse con el *"que esta fabricado frente a la esquina de la puerta del refectorio... que en las otras se icieron figuras y reboltones a la boluntad del Sr. prelado que a la saçon hera, se an de poner en los que nuebamente se fabricaren las medallas y con la maestria que gustare su Señoria el Sr. don Thoribio de Cienfuegos*[5]*, prior que al presente es del dicho conbento"*[6]. En diciembre de 1678, siendo prior de nuevo García de San Pelayo, se concertaron los dos últimos tramos de esta panda, disponiendo en las condiciones que el primero tendría el mismo diseño que los anteriores y el angular debía imitar al renacentista situado en el *"rincon enfrente... salbo que las medallas se han de poner y esculpir las que los señores del convento señalaren y elixieren"*. El contrato también recoge la construcción del claustro alto, que debía hacerse "en la misma conformidad que esta el de la esquina junto a la ospederia"[7]. Concluida esta crujía los trabajos cesaron hasta que

[2] Las diferentes etapas constructivas se pueden consultar en CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*. León, 1993, pp. 189-298; ÍDEM, *El antiguo convento de San Marcos de León*. León, 2013.; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F. *San Marcos de León. Esplendor del primer Renacimiento*. León, 1996; MORAIS VALLEJO, E. *Aportación al barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa*, León, 2000, pp. 234-248.
[3] Así se desprende del estudio de PÉREZ ÁLVAREZ, M. J. "San Marcos de León en la Edad Moderna: convento, cárcel, parroquia y hospital", *Studia Monastica*, nº 58 (2016), pp. 147-170.
[4] San Pelayo fue capellán de Carlos II. Financió la obra con la venta de grano propiedad del convento, cf. PÉREZ LLAMAZARES, J. "Catálogo de los priores de San Marcos", *Hidalguía*, nº 34 (1959), p. 376.
[5] Este prior (1673-76) también fue capellán de Carlos II, ÍDEM, p. 377.
[6] Archivo Histórico Provincial de León (desde aquí AHPL) *Protocolos de Francisco Fernández*, caja 263, fols. 369-370.
[7] AHPL, *Protocolos de Francisco Fernández*, caja 264, fols. 34-37.

el prior Isidoro de Villagómez (1704-08) encargó al arquitecto Pedro Salgar Sota la edificación del ala septentrional[8], con la obligación de *"poner todos los corredores... segun estan los demas y a imitazion de los mejores... todo segun se muestra en lo ia fabricado"*[9]. De esta manera los seis tramos de la crujía norte repiten, uno a uno y de forma simétrica, los diseños de las bóvedas del lado sur (Fig. 1). La labor escultórica de la ornamentación, que es donde se aprecia la diferencia de estilo, no finalizó hasta 1714, siendo prior Diego González Castañón (1712-16)[10], como quedó reflejado en la cartela de una voluminosa clave de la parte central.

En esta escueta historia constructiva hemos transcrito pasajes extraídos de las condiciones de los contratos de obra con la intención de documentar dos ideas claves que guiaron la continuación del claustro. En primer lugar el cuidado por mantener la unidad de estilo. Así, son constantes las referencias a que lo nuevo se haga conforme a lo hecho en el siglo anterior. Hasta tal punto se consiguió la mímesis que debemos estar muy atentos para advertir las diferencias cronológicas, ya que el dibujo de la crucería, combados, ligaduras, claves y demás elementos arquitectónicos, tanto estructurales como ornamentales, son copias más o menos libres de los anteriores y nos trasladan a una estética gótica, siendo la apariencia engañosa (Fig. 2). Esta forma de actuar sigue la teoría enunciada por Alberti al definir los conceptos de *conveniencia* y *conformidad* como medio para lograr la armonía cuando se interviene en edificios antiguos, obligando al arquitecto a mantener la coherencia total del conjunto[11]. No obstante, también debemos valorar la categoría del gusto que denominamos barroco-gótica, caracterizada por emplear formas góticas en edificios del Barroco[12]. La tendencia a emplear motivos tradicionales, considerados representativos de una estética

[8] Así lo señala CABEZA de VACA y QUIÑONES F. *Resumen de las políticas Ceremonias con que se gobierna la noble, leal y antigua ciudad de León, cabeza de su reino*, León, 1693 (ed. LÓPEZ CASTRILLÓN, J., 1889) p. 178; también, PÉREZ LLAMAZARES, J. "Catálogo...", op. cit., p. 378.
[9] AHPL, *Protocolos de Juan Rodríguez*, caja 525, fol. 126.
[10] Capellán de honor de Felipe V, cf. PÉREZ LLAMAZARES, J. "Catálogo...", op. cit., p. 378
[11] Esta idea la sugiere L. B. ALBERTI en *Los diez libros de arquitectura*, como analiza J. RIVERA BLANCO en el prólogo a la edición de *De Re Aedificatoria*, Madrid, 2007, p. 42; también en *De Varia Restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*, Valladolid, 2001, pp. 44-45.
[12] Sobre este tema véase MORAIS VALLEJO, E. "Pervivencia de formas góticas en la arquitectura del Barroco. El caso de León", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 108 (2011), pp. 195-242; ídem, "Gusto gótico en la arquitectura española del barroco", en ARCE, E. et al. (eds.) *Simposio "Reflexiones sobre el gusto"*, Zaragoza, 2012, pp. 243-256; ÍDEM, "Vestigios góticos en la literatura arquitectónica del barroco", *Liño*, nº 21 (2015), pp. 21-34.

propia de las etapas más memorables de la historia de España, es propia de colectivos conservadores, anclados en un pasado que tienen idealizado y al que les gustaría volver. Esto sucedía con la Orden de Santiago que en esos momentos era realmente anacrónica al haber caducado la empresa que motivó su fundación[13]; sin embargo, creía ser portadora de unos valores todavía vigentes en la sociedad española del Barroco, como eran el honor, la nobleza y la pureza de sangre, considerados la esencia misma del reino católico de España[14]. Todo ello tenía su correspondencia con las formas artísticas de ese ayer glorioso, no siendo extraño que siguieran usando modelos góticos hasta mediados del siglo XVIII.

En segundo lugar, los documentos dejan claro que los priores eran los responsables de los programas iconográficos, que necesariamente debían coincidir con la ideología de la Orden de Caballería de Santiago. El aparato decorativo elegido, con fuerte carga simbólica, se concentra en una serie de medallones efigiados que se ubican en las claves y plementos de las bóvedas, por un lado, y en los paramentos exteriores del claustro, por otro. Seguían de este modo una trayectoria que caracteriza al convento de San Marcos, edificio emblemático pleno de imágenes significativas en tondos que podemos encontrar en la iglesia[15], la sacristía[16], pero sobre todo en la monumental fachada[17]. El claustro no podía quedar ajeno a este espíritu y desde el principio se pensó para albergar una intelectualizada temática religiosa y moral.

La parte barroca del claustro retomó las posibilidades ornamentales de las bóvedas de crucería con combados, aprovechando claves y plementos para desplegar todo un repertorio iconográfico, pero de significación distinta a la empleada en la etapa anterior. Frente a los conceptos elevados y generales de la religión y la teología de la fase inicial, con protagonismo especial para personajes bíblicos[18], el Barroco opta por descender a ideas más asequibles y cercanas a los

---

[13] Las órdenes militares nacieron para expulsar a los musulmanes de la península y en la Edad Moderna su misión estaba cumplida; la monarquía las incorporó a la corona y fundó el Consejo de Órdenes para controlarlas. Cfr. WRIGHT, L.P. "Las órdenes militares en la sociedad española de los siglos XVI y XVII", en ELLIOT, J.H. (ed.), *Poder y sociedad en la España de los Austrias* Barcelona, 1982, pp. 15- 56.

[14] RUIZ RODRÍGUEZ, J. I. *Las Órdenes Militares castellanas en la Edad Moderna*, Madrid, 2001, p. 42

[15]Véase, LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F. "Las piedras hablan. "Inter sacrarium et altare": El ejemplo de la iglesia de San Marcos de León de la Orden de Santiago", *Norba-Arte*, nº 34 (2014), pp. 63-84.

[16]Véase, CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. *Juan de Badajoz y*..., op. cit., pp. 213-226.

[17] *Ibídem*, pp. 234-275.

[18]Véase, LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F. "Sobre el concepto bíblico del *initium et finis mortis* en el

fieles, propias de un momento ideológico en el que interesa llegar antes al pueblo que a los círculos eruditos. También se acentúa la exaltación de la orden militar, en un momento en el que su influencia en los núcleos de poder había disminuido considerablemente. Ahora bien, las dos alas nuevas, como veremos, tienen diferencias notables en la iconografía utilizada y en los mensajes que quieren transmitir.

Las claves y los tondos sobre plementos -en los que comprobamos si tenemos una mirada atenta que el diseño y las formas son ya propios del Barroco-acogen una serie de bustos realizados con cierta intención retratística, mostrando rasgos distintivos en cada rostro con el propósito de procurar más fuerza expresiva y evitar la simplicidad de las facciones impersonales. Aquí reside el mayor atractivo de la decoración, pues ofrece un repertorio de personajes, hombres y mujeres de toda edad, seleccionados por el interés de sus vidas ejemplares y representativos de unos méritos espirituales que se ofrecen como guía de virtud para fomentar la espiritualidad de los miembros de la Orden mediante el valor persuasivo de la imagen.

Las bóvedas de la galería occidental presentan un extenso programa iconográfico, pero inconexo porque fue establecido por dos priores distintos que no tuvieron la misma orientación a la hora de escoger los motivos. Lo más destacado es la colección de bustos que ocupan la mayoría de las claves, acompañados de carnosas formas vegetales que recuerdan a los mismos motivos utilizados en la decoración de los retablos de la época, además de la cruz de Santiago usada como emblema.

La protagonista de la primera cubierta barroca es Santa Teresa de Jesús, representada en la clave central con toca de monja y sobre un fondo de venera (Fig.3). La presencia de la santa, canonizada en la cercana fecha de 1622, obedece a varios motivos. Sabemos que hubo un movimiento iniciado por los carmelitas descalzos para proponer a Teresa de Jesús como patrona de España conjuntamente con el apóstol Santiago, lo cual motivó una intensa controversia en la que intervinieron destacados representantes de las esferas religiosa, política e intelectual; aunque nombrada como tal en tres ocasiones (1618, 1627 y 1812),

claustro de San Marcos de León", *Liño*, nº 21(2015), pp. 9-20.

lo fue por poco tiempo y finalmente no llegó a cuajar la candidatura[19]. A pesar de que el compatronato podría ir en detrimento de la imagen de Santiago, la orden militar no se decantó por una postura claramente contraria, aunque alguno de sus miembros, entre ellos Francisco de Quevedo[20], fue especialmente beligerante[21]. La prueba de coexistencia la tenemos aquí al representarla sobre la concha santiaguista, pero todavía más si tenemos en cuenta que en la bóveda contigua veremos al apóstol también en la clave central, formando así pareja con la mística por situación. Por otro lado, recordamos que la fecha de construcción de la bóveda coincide con el reinado de Carlos II, quien mostraba en un codicilo de su testamento el deseo de que santa Teresa llegara a ser compatrona de España acompañando a Santiago[22]. También podemos entender su presencia por representar a la reformadora del Carmelo, en un momento en que la vida conventual de los caballeros de Santiago estaba viviendo momentos de relajación y, por tanto, necesitaba renovación. Las órdenes reformadas encarnaron un espíritu combativo que durante el Barroco estaba más valorado que la vida contemplativa, más propia de tiempos pretéritos, siendo acorde con la imagen de los caballeros militares que tienen la espada como símbolo. Por último, hemos de considerar su reconocimiento como excelsa escritora, no en vano su representación más característica la describe con una pluma en una mano y un libro en la otra. Pues bien, es sintomático que aquí esté rodeada de los cuatro evangelistas, quienes ocupan otros tantos tondos en los plementos fronteros con la clave central.

En las claves secundarias destacamos en primer lugar la imagen de san Francisco de Borja, presente también por varias razones: era caballero de Santiago, según demuestra la cruz santiaguista que luce en el pecho, además de general de la Compañía de Jesús, otra de las congregaciones dinámicas de la época, sin olvidar que fue canonizado en 1671, misma fecha en la que fue realizada la decoración de esta bóveda, por lo cual la actualidad y oportunidad para

[19] REY CASTELAO, O. "Teresa, patrona de España", *Hispania Sacra*, LXVII, 136 (2015), pp. 531-573.
[20] Autor de un texto dirigido a Felipe IV en 1628 enumerando los motivos para rechazar la proposición: QUEVEDO, F. de, *Memorial por el patronato de Santiago y por todos los santos naturales de España.* Madrid, 1628, Biblioteca Nacional, Sección de Manuscritos. MSS. R/11465.
[21] REY CASTELAO, O. "Teresa…", op. cit., p. 538.
[22] *Ibídem,* p. 540.

representarlo eran absolutas[23]. Se completa el repertorio masculino con san Antonio de Padua, gran predicador franciscano, reconocido teólogo y doctor evangélico.

Seis claves llevan otros tantos retratos femeninos. Santa Catalina de Alejandría, noble, virgen y mártir, es una de las santas auxiliadoras, a las que acudir en situaciones complicadas de la vida (evocada contra la muerte súbita); destacó pronto por su carácter intelectual, de alto nivel para su tiempo. Santa Bárbara, representada casi como una adolescente y sin ningún símbolo que la identifique, tuvo maestros durante el encarcelamiento de su largo martirio que le enseñaron poesía y filosofía, entre otros temas, por lo que también se la puede considerar como una intelectual (invocada contra las tormentas y la muerte súbita). Hace pareja en el lado opuesto, por similitud de rasgos y edad, con otro retrato que no sabemos a quién pertenece porque, al contrario de los demás, no tiene rótulo ni le acompaña atributo alguno, pero que podría ser santa Margarita de Antioquía, virgen y mártir, con lo cual se completarían las tres santas pertenecientes al grupo de los catorce santos auxiliadores. Los otros dos extremos los ocupan santa Águeda, noble virgen, que porta una bandeja con los dos senos que le cortaron en el martirio, y santa Clara de Asís vestida de monja, mujer de alta alcurnia, seguidora de san Francisco de Asís y fundadora de la segunda orden franciscana, las clarisas, que pasa por ser la primera mujer que escribió una regla de vida religiosa para mujeres. La última es "la venerable Dª Sancha", hija de Alfonso IX de León, representada con toca de monja y amplia cruz de Santiago en el pecho, pues fue comendadora de la rama femenina de la Orden de Santiago de la Espada en el monasterio de santa Eufemia de Cozollos (Palencia), donde alcanzó gran fama por sus virtudes, además de dar ejemplo de vida espiritual[24]. En 1608 se descubrió su cuerpo incorrupto, lo que unido a su biografía legendaria motivó a Felipe III a iniciar en 1616 el proceso de beatificación[25]; aunque no llegó a culminar, a la hora de construir esta bóveda la Orden seguía aspirando a ello,

---

[23] Sobre su representación, véase RINCÓN GARCÍA. W. "Iconografía de San Francisco de Borja, caballero de la Orden de Santiago", *Revista de las Ordenes Militares*, nº 5 (2009), pp. 107-140.
[24] SÁNCHEZ RIVERA, J. Á. "Configuración de una iconografía singular: la venerable doña Sancha Alfonso, comendadora de Santiago", *Anales de Historia del Arte*, nº 18 (2008), pp. 167-209.
[25] QUINTANADUEÑAS, A. *Serenissima infanta gloriosa virgen doña Sancha Alfonso, Comendadora de la Orden Militar de Santiago... su vida, sus virtudes, sus milagros*, Madrid, 1651, escrito con motivo de su causa de beatificación. Una segunda edición de 1752 indica su continua actualidad.

como lo demuestran algunas publicaciones de esas fechas[26].

Llama la atención el gran protagonismo femenino, cosa inusual y menos en el tipo de recinto que nos ocupa, pero no podemos olvidar que la presencia de mujeres era mayor en esta orden que en las demás, contando con conventos femeninos para las comendadoras. En cualquier caso, podríamos entenderlo como otra muestra más del avance de la *devotio* moderna que propugna una religiosidad alejada de los cánones medievales, otorgando valor tanto a lo emocional como a lo íntimo y místico, representada en este caso por mujeres audaces en su campo[27]. Así mismo advertimos que las representadas aquí eran de alta alcurnia, como se exigía a los caballeros santiaguistas, y fueron reconocidas intelectuales, según resulta ser el tema recurrente de la bóveda.

A la decoración figurativa hay que añadir los cuatro escudos ubicados en los plementos triangulares exteriores, en los que campea la cruz-espada de Santiago en rojo, completándose entre los situados en el eje longitudinal de la crujía la leyenda: AÑO DE 1671. Sobre el arco que se abre al espacio exterior del claustro aparece de nuevo el escudo de la Orden, en esta ocasión timbrado con capelo de prelado y acompañado en la parte inferior por dos cabezas de ángeles (Fig. 4). Este motivo se repite en todos y cada uno de los tramos del claustro, si bien con algunas variantes, pues en algunos casos se acompaña de un león, en alusión al reino de León, y en otros de veneras, recordando al Camino que dio origen y sentido al edificio.

La clave central de la siguiente cubierta es para Santiago, con sombrero de peregrino, bordón y adornado con dos veneras (Fig. 5). La aparición del apóstol, que conserva todavía algo de la policromía original, no merece explicación en un convento de la comunidad de su nombre y en pleno camino de peregrinación. En los plementos que la flanquean, en la misma disposición que estaban los evangelistas de la anterior, vemos a los cuatro doctores de la iglesia latina, san Agustín y san Ambrosio tocados con la mitra episcopal, san Gregorio con la triple tiara papal y san Jerónimo con su característico capelo cardenalicio, asociados con

[26] TAPIA Y SALCEDO, G. *Epítome de la vida, i milagros de la serenísima infanta doña Sancha Alfonso…*, Madrid, 1668. Reimpreso en 1753, afirma la popularidad de la infanta en el tiempo.
[27] Sobre este tema véase, CABALLERO ESCAMILLA, S. “La imagen femenina y la *devotio* moderna”, *Feminismo ecológico: estudios multidisciplinares de género* (coord. VELAYOS CASTELO, C.), Salamanca, 2007, pp. 141-170.

aquellos por ser los autores de los escritos que llegaron a conformar y asentar la doctrina católica en una síntesis entre lo antiguo y lo moderno.

En las claves secundarias aparecen varios apóstoles. San Pablo con la espada, instrumento de su martirio; san Andrés con la cruz en aspa donde fue crucificado; san Simón, uno de los apóstoles menos conocidos, con una lanza; san Felipe con lo que podría ser un pan, en referencia al milagro de la multiplicación de los panes, uno de los pocos episodios en los que aparece este apóstol en los evangelios; por último están san Juan y san Marcos sin atributo alguno. Cierra la serie san José que porta la vara florecida, símbolo de su matrimonio virginal, ejemplo de castidad para los miembros de la Orden casados[28].

La presencia de María Magdalena con el vaso de los ungüentos se debe, aparte de su significado tradicional como mujer pública arrepentida a la que se perdonó el pecado carnal por la redención de la penitencia, a que dentro del propio convento de San Marcos estaba la parroquia de Santa María Magdalena, cuyo ámbito pastoral se ceñía a los moradores del edificio[29].

En la cubierta siguiente disminuye de forma drástica la representación humana; además, los dos únicos personajes carecen de cartela para reconocerlos. Esta circunstancia trunca la posibilidad de explicar coherentemente todo el programa iconográfico que se había iniciado con una interesante riqueza figurativa. Pudiera deberse a una merma de la financiación en el tramo final o a que terminó el mandato del prior sin rematar la decoración y al sucesor no le interesó completarla. De cualquier manera, donde en otras claves había bustos, en esta encontramos decoración vegetal o abstracta, además de cruces santiaguistas pintadas en rojo.

La clave central la ocupa un niño al lado de una balanza, hoy deteriorada y rota, cuyo símbolo nos hace pensar en el episodio bíblico de Salomón, tomado como ejemplo del ejercicio recto de la justicia, entendiendo la ecuanimidad como una virtud cristiana. En otra clave encontramos un hombre cubierto con bonete, que encarnaría a un freire notable de la comunidad, imposible de reconocer porque no va acompañado de atributo ni inscripción[30]. Solo dos claves más son

[28] Los caballeros santiaguistas, con licencia del maestre, podían contraer matrimonio pero debía seguir los principios de la castidad conyugal, y por supuesto también fuera del matrimonio.
[29] PÉREZ ÁLVAREZ, M. J. "San Marcos…", op. cit., p. 162.
[30] Este tocado era uno de los complementos de la indumentaria de los caballeros religiosos, según la

figurativas. En una de ellas vemos una calavera destacada sobre un fondo de venera, símbolo de la muerte que a todos nos espera y recuerdo de la brevedad de la vida, exhortando al rechazo de los placeres terrenales para la consecución de la verdadera vida. Una cartela sobre el cráneo alude a la fecha de realización: AÑO DE 1673. En el otro extremo una cabeza de infante sobre venera parece más un *putto* que un angelote, en cualquier caso una alusión más del mundo espiritual.

El tramo contiguo, realizado con el prior Toribio de Cienfuegos, repite el esquema compositivo anterior y la escasez figurativa. Además, los bustos carecen de cartelas o símbolos alusivos, por lo que la mayoría resultan anónimos para nosotros. Uno de ellos pudiera ser San Pedro, ya que aparece junto a un par de llaves, y el joven cubierto con casco adornado con grandes plumas recuerda a la imagen más característica del arcángel san Miguel en la época barroca, militar como los caballeros de Santiago, príncipe de la milicia angélica que vence al demonio y triunfa sobre el mal, además de estar encargado de pesar las almas en el Juicio Final.

La decoración escultórica de los dos tramos siguientes fue realizada en el segundo priorato de San Pelayo por los santanderinos Miguel Agüero y Dionisio de Pumera[31], según documento fechado en 1679[32]. En el primero el protagonismo de la bóveda lo ostenta san Pelayo, representado por un joven que porta la palma del martirio. Son varios los motivos que avalan la elección de este santo, además de ser homónimo del prior que dispuso la iconografía, ya que se le considera ejemplo de castidad. Fue torturado en Córdoba por los musulmanes, enemigos primigenios de los santiaguistas, hasta que Abderramán III ordenó su muerte, según la tradición por negarse a satisfacer sus deseos carnales. Siendo la castidad una virtud y una obligación para los caballeros de Santiago, incluso para los casados como ya dijimos[33], su presencia exhorta a cumplirla. Además hay una

---

regla de la Orden que redactara en 1565 Antonio de Morales: *"Del hábito y vestido que los freyles de nuestra Orden han de traer... Hásele de dar a cada religioso tres bonetes en cada un año"*, cfr. VIFORCOS, M. I. y PANIAGUA, J. *Antonio Ruiz de Morales y Molina. La regla y establecimiento de la Orden de la Cavallería de Santiago del Espada, con la hystoria del origen y principio de ella*, León, 1998, p. 297.

[31] Dionisio de Pumera estuvo activo en Cantabria entre 1682 y 1708, cfr. POLO SÁNCHEZ, J. *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e imaginería*, Santander, 1991, pp. 35, 96, 161 y 277.

[32] Se comprometieron a trabajar conjuntamente en S. Marcos (contratado con Pumera) y en el monasterio de Sahagún (contratado con Agüero) *"...porque dichas obras tienen mucho que hazer y que uno solo tardara mucho tiempo en acabarla"*. AHPL, *Protocolos de Francisco Fernández*, caja 264, fol. 583. Es posible que trabajaran en otras bóvedas, pero no tenemos constancia documental de ello.

[33] *"Título octavo, de la castidad y licencia que se ha de pedir para casar por los cavalleros de la Orden.*

relación directa con León porque los restos mortales del santo, antes de acabar en el monasterio de San Pelayo de Oviedo, fueron trasladados por el rey leonés Ramiro III a un cenobio dedicado a él, origen de la actual colegiata de san Isidoro de León[34].

El resto de las claves las ocupan dos mujeres muy jóvenes, que podrían completar el simbolismo de virginidad; en otra un hombre maduro sobre un fondo de venera, que pudiera ser de nuevo el apóstol Santiago, además de dos ancianos, uno con dos grandes llaves detrás de la cabeza, sin duda san Pedro, y el otro bien podría ser san Pablo, segundo pilar de la iglesia. El hecho de que no tengan símbolos que permitan su identificación y que, sin embargo, los rostros presenten rasgos distintivos, nos hace pensar que tuvieran en su origen una cartela pintada con los nombres o que se pensaran grabar y finalmente no se hizo. Completan las claves una calavera sobre dos tibias cruzadas y una cabeza de angelote sobre una concha de peregrino, con mismo significado y similar estilo a lo visto en una bóveda anterior.

Los tondos entre nervios acogen en esta ocasión a cuatro mujeres jóvenes vestidas y peinadas a la moda de la época. Su identificación ha de ser especulativa porque no tienen atributos ni cartelas. Nos decantamos por asociarlas a las cuatro virtudes cardinales, Prudencia, Templanza, Justicia y Fortaleza, que suelen representarse mediante mujeres. Nuestra atribución se debe al contexto, donde se está alabando el empeño en proceder de manera justa y la disposición a hacer el bien[35].

La capilla noroeste tiene el mismo diseño que la renacentista del lado opuesto y como ella multiplica los combados soportando mayor aparato decorativo (Fig. 6). Está dedicada a monarcas insignes, pero mientras en la paralela están los Reyes Magos y David, en la barroca están Salomón, Manasés, Josías y Ezequías, representados de medio cuerpo, con corona y cetro en la mano y un rótulo inferior con cada nombre, escrito con torpe caligrafía, más la fecha de

---

Capítulo 1. Que los cavalleros y freyles de la Orden sean castos y no tengan mancebas. La castidad es una virtud muy necesaria a toda criatura, señaladamente a los religiosos que votan guardarla", cf. VIFORCOS, M. I. y PANIAGUA, J. *Antonio Ruiz…*, op. cit., p. 347.

[34] PÉREZ LLAMAZARES, J. *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro*, León, 1927, pp. 8- 9.

[35] En *Sabiduría*, 8, 6-7, leemos: *"Si la inteligencia es creadora, ¿quién sino la Sabiduría es el artífice de cuanto existe? ¿Amas la justicia? Las virtudes son sus empeños, pues ella enseña la templanza y la prudencia, la justicia y la fortaleza, lo más provechoso para el hombre en esta vida".*

realización, 1679. La elección de estos caudillos bíblicos era habitual en esta época. Los vemos, por ejemplo, en el patio de los reyes de El Escorial[36], obra de Juan Bautista Monegro[37], situados sobre pedestales donde se leen las inscripciones que Francisco de los Santos redactó en 1660 y que hacen referencia a su papel en la construcción o restauración del templo de Jerusalén. Este mítico edificio era considerado todo un símbolo de perfección para la arquitectura española del siglo XVII[38], pero también era evocado por su significado religioso, en cuanto representa los valores propios de la Iglesia como institución, amén de ser alegoría de la Jerusalén celeste.

Los ocho plementos que flanquean a los reyes enmarcan a otras tantas mujeres aladas con los pechos descubiertos, cuyas extremidades inferiores fueron sustituidas por carnosas formas vegetales. Adoptan diferentes posturas y expresiones que podemos vincular con un repertorio alegórico, pero difícil de reconocer porque las cartelas inferiores no conservan ningún lema y no tienen atributos que pudieran servir para descifrarlo. Al llevar alas, parecen aludir a conceptos espirituales, mientras que las grandes hojas en que se ha convertido la parte inferior del cuerpo nos pueden indicar su anclaje al mundo material. El hecho de aparecer desnudas hace pensar en símbolos del alma, y sus gestos en diferentes vías para acceder a la visión divina, abandonando la dependencia terrenal a la que se empeñan los sentidos.

La crujía septentrional, posterior a 1700, tiene menor aparato decorativo, pues se ciñe a las claves y no hay tondos ni relieves vegetales en los plementos. En cuanto a la temática, hay menor interés por los significados religiosos y afloran valores humanistas asociados a la exaltación de la Orden de Santiago. Por otro lado, a diferencia de la panda anterior, en la cual la temática parecía estar pensada para cada tramo más que para el conjunto, aquí da la sensación de una concepción global, escogiendo unas pocas ideas que se desarrollan o repiten a lo largo de las seis bóvedas con las que se cerró el claustro. Así, junto a evocaciones religiosas

---

[36] SIGÜENZA, Fr. J. *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial*, Madrid, 1881, pp. 270-273

[37] VICENTE Y GARCÍA, A. *La escultura de Juan Bautista Monegro en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1990, pp. 51-101.

[38] Entre los tratados destacan, PRADO, J. y VILLALPANDO, J. B. *In Ezechielem Explanationes et Apparatus Vrbis, ac Templi Hierosolymitani.* Roma, 1595; CARAMUEL LOBKOWITZ, J. *Architectura civil recta y obliqua. Considerada y dibvxada en el Templo de Ierusalen*, Vigevano, 1678; MARTÍN ESTEBAN, *Compendio del rico aparato y hermosa architectura del templo de Salomón*, Alcalá, 1615.

que se reducen a inscripciones como AVE MARÍA, encontramos dos temas recurrentes que se repiten y entrecruzan de manera poco sistematizada: la Orden de Caballería de Santiago de la Espada y el mundo clásico.

El primero está representado primordialmente por la cruz de Santiago grabada y pintada de rojo sobre una concha de peregrino en un total de 10 claves, en algunas ocasiones sostenida entre sus patas por un león sentado, remarcando el protagonismo de la sede leonesa. A esto hay que sumar las seis veces que aparece el escudo de la Orden sobre la parte interior de cada uno de los arcos que se abren al patio, lo mismo que vimos en el corredor anterior. Otra fórmula consiste en presentar caballeros religiosos tocados con el bonete que vimos como prenda propia de su indumentaria, al igual que llevan algunos retratos de la época que cuelgan de los muros del convento. Al ser también característica de eclesiásticos y prelados, pudiera hacer referencia a ciertos priores a los que se quiere destacar, pero, como no están identificados, es imposible determinar con rigor a quién representan y tenemos que dejarlo en el campo de las hipótesis. En este apartado podemos incluir también las fechas inscritas en algunas claves, por hacer referencia al prior que promovió las obras, y sobre todo la cartela citada más arriba donde leemos: HIZOSE ESTA OBRA SIENDO PRIOR D. DIEGO GZ. CASTAÑON. 1714. Por último, descubrimos en la bóveda que cierra la serie la figura de Santiago peregrino, de la misma manera y con los mismos atributos que vimos en la obra del siglo XVII, en lo que parece una imitación, aunque ahora con rasgos más realistas y mayor expresión en el rostro.

Más curiosa es la temática que podemos denominar clásica. Destacamos en primer lugar los bustos de hombres y mujeres de apariencia romana, tanto por los perfiles, la vestimenta o el peinado, como por las coronas de laurel con las que van tocados muchos de ellos (Fig. 7). En efecto, parecen rostros sacados de monedas romanas conocidas gracias a colecciones numismáticas o a libros ilustrados sobre ellas. Ya durante la época del renacimiento llegó a ser frecuente la utilización de prontuarios de monedas y medallas para obtener motivos decorativos de carácter intelectual. Lo comprobamos, sin ir muy lejos de este edificio, en la escalera prioral de San Isidoro de León, donde se copiaron imágenes que aparecían en la

obra de Guglielmo Rovillio[39]. Los libros de medallas solían formar parte de las bibliotecas humanísticas desde principios del siglo XVI[40], y no podían faltar en los anaqueles de una tan prestigiosa como la de San Marcos[41]. También eran habituales libros con biografías de emperadores romanos, en los que se relataba de manera triunfal sus hazañas y pasajes escogidos de sus vidas, o bien se moralizaba con ellas, ilustrándose con retratos que pretendían ser fidedignos, cual medallones efigiados[42]. La exaltación del mundo greco-romano, que puede parecer contradictorio con el pensamiento cristiano que se quiere transmitir, obedecía a esa visión idílica de la antigüedad creada por el humanismo, considerando aquella época un momento histórico memorable, portador de supuestos valores éticos, ya que la filosofía, la literatura, el arte e incluso la política habían llegado a las máximas cotas. Las monedas y medallas tenían un papel relevante para ilustrar estas ideas porque aportaban referencias históricas[43], hasta el punto de que su conocimiento era materia de estudio para los príncipes en la educación de la virtud y de la cultura antigua[44]. Las vidas de estos ilustres antepasados y sus imágenes convertidas en emblemas de moralidad eran consideradas verdaderas lecciones de decoro y se convertían así en ejemplos a imitar[45], cuestión que era destacada por los propios autores de los libros[46]. Todo

---

[39]Véase, CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. y CUESTA GARCÍA, M. “Los grabados del Prontuario de medallas de 1553 fuente de inspiración de la escalera prioral de San Isidoro de León”, *Ephialte,* 4, 1994 (1994), nº 4, pp. 213-221; también, SEOANE FERNÁNDEZ, M. C. “La Escalera prioral de San Isidoro de León”, *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, nº 21 (2002), pp. 95-100.

[40] CASTRO SANTAMARÍA, A. “Libros de medallas en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca. Los primeros cincuenta años de bibliografía numismática (1517-1567)”, en *Otras épocas, otros mundos, un continuum*, Madrid, 2010, pp. 243-267; CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. “Pasión por la *antiquaria*: monedas, medallas y medallones”, en *Otras épocas,...*, pp. 28-309

[41] VIFORCOS MARINAS, I. y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. “Los fondos históricos-bibliográficos del convento de San Marcos de León: dominio del ámbito europeo y olvido del americano”, en *Humanae litterae* (Coor. J. F. DOMÍNGUEZ), León, 2004, pp. 475-506. El conde de Campomanes hizo en 1788 un inventario de los libros de San Marcos, que recoge CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. *El arte del renacimiento en León. Las vías de difusión*, León, 1992, pp. 127-153.

[42] En la biblioteca de San Marcos estaba, por ejemplo, GOLTZIUS, H. *Los vivos retratos de todos los emperadores*, Anvers, 1560, hoy en la Biblioteca Pública de León (BPL), sig. FA.4665. Probablemente también estaría CICCARELLI, A. *Le vito degli Imperatori Romani*, Roma, 1590, BPL, sig. FA.4626.

[43] GARCÍA NISTAL, J. “Imagen y memoria: El papel de la bibliografía numismática y medallística”, en *Otras épocas,...*, pp. 268-281; CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. “Pasión por...”, op. cit., p. 283.

[44] CUNALLY, J. *Images of the illustrious: the numismatic presence in the Renaissance*, Pricenton, 1999, p. 13: CASTRO SANTAMARÍA, A. “Libros de medallas..., op. cit., p. 247.

[45] CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. y CUESTA GARCÍA, M. “Los grabados…”, op. cit., p. 215.

[46] En ROVILLIO, R. *Promptuario de las medallas de todos los mas insignes varones*, Lyon, 1561, en el fol. 4 r. leemos: *“sera tambien de provecho grandissimo... nosotros los miraremos con maravilla y desta manera revocaremos los siglos passados a nuestra memoria: tomaran exemplo de la vida de todos”*.

esto queda patente en la parte del convento de San Marcos decorada en el renacimiento con la multitud de referencias históricas a través de personajes representados en tondos, siendo la fachada del edificio especialmente elocuente en este aspecto[47], convirtiendo a los *Uomini famosi* retratados en vehículo de enseñanza de todo tipo de virtudes[48]. Lo que resulta indudable es que para plasmar estas ideas los escultores se valían de libros numismáticos y otros similares[49], siendo muy probable que el libro de Goltzius sirviera para el caso que nos ocupa[50], no solo por la similitud de los retratos, sino también porque a estos les acompaña en la parte superior de la página una máxima moral y en la parte inferior una frase que quiere condensar lo más trascendente de su vida, lo cual explicaría su presencia en las bóvedas y la lección moral que quieren transmitir (Fig. 7). Al estar intercalados los personajes tocados con bonetes con los clásicos, creemos que se trata de emparentar, al ponerlos en un plano de igualdad, a los ilustres antiguos con los caballeros modernos (Fig. 8).

El mundo greco-latino también se hace patente mediante imágenes sacadas de su amplio repertorio mitológico o fantástico, pero aquí utilizadas para transmitir ideas basadas en los principios del catolicismo (Fig. 9). Así, por ejemplo, una cabeza alada nos remite al dios romano Mercurio, que entre sus atribuciones tiene la de guiar a las almas en su viaje hacia el Más Allá[51], por lo que la trasposición de significados es fácil, lo mismo que la asociación de este dios con la razón y la mesura[52], tan deseables en una vida recta y acorde con los ideales caballerescos. En otra clave vemos a un hombre cubierto con una celada borgoñota, por lo tanto un guerrero que podemos relacionar con Marte, encarnación de la fuerza y la guerra, prototipo para los miembros de la Orden de Santiago.

También hay imágenes fantásticas que se relacionan de alguna manera con

---

[47] La iconografía de la fachada la estudia CAMPOS, M. D. *Juan de Badajoz*..., op. cit., pp. 247-276.
[48] ANDRÉS GONZÁLEZ, P. "Iconografía y "auctoritas" histórica en las conventuales de las Órdenes Militares de Santiago y Alcántara", en *Las Órdenes Militares en la Península Ibérica*, v. II, p. 1523.
[49] Sobre el tema, véase, entre otros, GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y NÚÑEZ ORTIZ DE ZÁRATE, D. "*Illustrium imagines* de Andres Fulvio, fuente de inspiración en el Renacimiento", *Ephialte* (1990), pp. 289-295; LÓPEZ TORRIJOS, R. "Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español", *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, 1993, pp. 93-104.
[50] GOLTZIUS, H. *Los libros…,* op. cit, en el fol. 1 del ejemplar de la BPL leemos: "Es de la librería de San Marcos".
[51] ELVIRA BARBA, M. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, 2013, p.218.
[52] *Ibídem,* p. 222.

la suerte de las almas después de la muerte, recordando que aquella depende de la bondad o maldad mostradas en vida. Dos mujeres monstruosas con cabellos de serpiente y gritando desaforadamente las identificamos con las Furias, aquellas que se ocupan de aplicar los tormentos en el Hades a las almas perversas[53], remedo del infierno al que irán los pecadores. Los mascarones vegetales con rostro humano se asocian a ideas de muerte o al alma atrapada en la materia y su dificultad para escaparse y volar hacia el mundo espiritual[54]. Los niños con alas, ya sean ángeles o *putti*, plasman ideas de perfección espiritual y ascenso del alma, identificándose con la beatitud angélica que vive cerca de Dios[55]. Y no faltan las recurrentes calaveras aludiendo a la muerte, siempre presente a nuestro alrededor, que funcionan cual vanitas recordando de forma persuasiva la brevedad de la vida y forzando una meditación trascendente de la futilidad de lo mundano[56].

Los frentes exteriores del claustro exhiben una colección de tondos con bustos, siguiendo una tradición que viene desde los principios del renacimiento español como repertorio ornamental en edificios significativos[57]. Tienen la misión de presentar de manera retórica a insignes personajes históricos relacionados con la Orden o con sus preceptos, de tal manera que, situados en el centro del patio, estamos ante una verdadera galería de *uomini famosi*, utilizados como un catálogo de *exempla* para los caballeros militares por las virtudes que ejemplifican. Hay una interpretación de la Historia como fuente de conocimiento que juega un papel educador, pero sobre todo como *auctoritas*, constituyendo un referente moral y modo de comportamiento según los principios santiaguistas[58].

En el corredor superior ocupan las enjutas, y en el inferior están sobre la vertical de las claves de los arcos, ubicados entre dos frisos, uno con cabezas aladas de ángeles y otro con veneras y cruces de Santiago, en manifiesto plan de insistir con las insignias propias. Apreciamos una notoria voluntad retratística, pues los rasgos faciales pretender ser verosímiles o al menos reflejo de la personalidad de la figura en cuestión. Algunos están idealizados, sobre todo los

[53] *Ibídem,* p. 152.
[54] GARCÍA ÁLVAREZ, C. *El simbolismo del grutesco renacentista*, León, 2001, pp. 146-147.
[55] *Ibídem,* pp. 123-124.
[56] SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1985, p. 100.
[57] MÜLLER PROFUMO, L. *El ornamento icónico y la arquitectura. 1400-1600,* Madrid. 1985, pp.158.
[58] ANDRÉS GONZÁLEZ, P. "Iconografía…", op. cit.

más alejados en el tiempo, mientras otros quieren ser realistas y se parecen a los retratos realizados por pintores de la época. La calidad media de la escultura es notable, siendo superior la mostrada en el siglo XVIII, con mayor definición en los detalles de rostros y atuendos (Fig. 10).

No existe un orden determinado en su colocación, mezclando cronologías y tipologías, por lo que la agrupación que hacemos a continuación es de mero carácter interpretativo. La representación de la monarquía está protagonizada por personas regias cercanas en el tiempo, lo cual debemos entender como acto de sumisión a la corona y al hecho de que tras la bula de Adriano VI (1523) quedó ratificada la incorporación perpetua de las órdenes a la corona, siendo así el monarca su último administrador a través del Consejo de Órdenes[59]. En la parte ejecutada en el siglo XVII está Carlos II (1661-1700), reinante mientras se estaba haciendo, con su característica melena y el Toisón de oro (símbolo de los protectores de la religión) sobre el pecho. A su lado está su madre Mariana de Austria, regente, adornada con los mismos lazos en el pelo con los que la pintara Velázquez. Más alejada aparece Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, con una corona de laurel como tocado. De la dinastía Borbón destaca Felipe V (1700-46), ubicado en la obra correspondiente a su reinado, su hijo Luis I (príncipe de Asturias desde 1709), quien aparece como el niño que era entonces, y la primera esposa de aquel, María Luisa Gabriela de Saboya, retratada con el collar de perlas con el que la pintó varias veces Miguel Jacinto Meléndez; inexplicablemente aparece en dos medallones, uno con su nombre completo y otro en calidad de reina Borbón.

La presencia de otros monarcas españoles tiene que ver con la historia de la Orden y su acción guerrera contra los enemigos de la religión cristiana. Fernando III "el Santo" (1199-1201), reunificador de los reinos de Castilla y León, decisivo en la Reconquista y canonizado en el año 1671, muy cerca de la fecha del retrato. Fernando V "el Católico" (1452-1516), quien incorporó definitivamente la Orden a la Corona suprimiendo el maestrazgo, pero también legendario militar de cruciales y recurrentes victorias contra las tropas musulmanas.

Los reyes bíblicos Josué y Judá fueron seleccionados por ser caudillos del

---

[59] WRIGHT, L. P., "Las órdenes…", op. cit., p. 16.

pueblo escogido de Israel que vencieron a sus enemigos y lograron ensanchar el territorio bajo su mando, en claro paralelismo con los monarcas españoles y los caballeros militares de Santiago en sus hazañas heroicas.

Hay dos religiosos, uno es el Papa Alejandro III con tiara de triple corona, quien confirmó la fundación religiosa de la Orden mediante la bula de 1175. El otro es un cardenal con solideo, muceta, cruz pectoral y cruz de Santiago en el pecho, que tiene una leyenda, hoy deteriorada, en la que apenas podemos leer: ...DESPUES Q SE CONFIRMO LA O...; podría ser el cardenal Jacinto (más tarde el papa Celestino III), legado apostólico que intervino activamente en la fundación religiosa de la Orden.

Otro grupo lo forman maestres relevantes que ostentan la cruz de Santiago en el pecho, encabezado por Pedro Fernández de Fuentecalada (1115-84)[60], que aparece repetido, una mencionado como primer maestre, y de nuevo cerrando la serie con su nombre completo. Hay un personaje no identificado, pero que al estar acompañado de un sol antropomorfo resulta ser el mítico maestre Pelay Pérez Correa (1242-75), de quien cuenta la leyenda que al ver que llegaba la noche y no le iba a dar tiempo a ganar la batalla contra los musulmanes, imploró a la Virgen *¡Santa María, detén tu día!*, y se obró el milagro parándose el sol hasta la victoria[61]; en recuerdo de ello fundó la iglesia origen del monasterio de Sta. María de Tudía (Tentudía)[62]. También aparece Fadrique Alfonso de Castilla (1334-58), hijo de Alfonso XI de Castilla y su amante Leonor de Guzmán. El último mencionado es el joven príncipe Don Alonso (1453-68), hijo de Juan II de Castilla y de Isabel de Portugal, por lo tanto hermano de Isabel "la Católica".

También están presentes otros caballeros de Santiago, militares prestigiosos que vencieron en memorables batallas en Europa o América otorgando honor y gloria a España y por ende a la propia Orden. Francisco Pizarro (1478-1541), Hernán Cortés (1485-1547), Gonzalo Fernández de Córdoba (1453-1515) y su lugarteniente Hernando de Alarcón (1466-1540), representado con largas barbas a la manera que aparece retratado en el Museo Lázaro Galdiano.

---

[60] Las biografías resumidas de los maestres de la Orden se pueden consultar en VIFORCOS, M. I. y PANIAGUA, J., *Antonio Ruiz...,* op. cit., pp. 118-134.

[61] LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. *Pelay Pérez Correa. Historia y Leyenda de un Maestre Santiaguista*, Badajoz, 2010.

[62] La leyenda es idéntica a la que se atribuye en la Biblia a Josué, cfr. *Josué* 10, 12-14.

Otro guerrero mítico, El Cid Campeador (+1099), ataviado con una anacrónica gola en el cuello, representa el ideal de la cultura caballeresca por las victorias contra los musulmanes y sus muchas conquistas, quien, si no perteneció a la Orden por imposibilidad cronológica, es el espejo en que todo caballero quisiera mirarse. Acompañan la serie en la parte del siglo XVII algunas figuras, tanto masculinas como femeninas, sin posible identificación, ni siquiera hipotética, entre los que destacamos a un caballero del Temple con la característica cruz griega patada templaria sobre el pecho.

Completan los relieves otros dos que aluden a fechas de construcción del claustro, uno con un hombre barbado y una cartela grabada: AÑO DE 1677. El otro, en la segunda zona, muestra una cruz de doble travesaño sostenida por ángeles y una cartela que lleva el nombre del prior y la fecha de ejecución: ISIDORº P. IUNO 1707[63].

La orden de caballería de Santiago de la Espada, según lo expuesto aquí, estaría formada por hombres religiosos, íntegros, nobles y heroicos, que siguieron el ejemplo de los santos y otros ilustres personajes representados en las bóvedas y muros del claustro, significándose en la lucha contra los enemigos de la religión y de España, además de ampliar los territorios de la monarquía con sus victorias. De esta manera, las historias y leyendas de los caballeros santiaguistas se confunden con las historias y leyendas de España, como un todo indivisible.

En conclusión, la decoración iconográfica del claustro fue utilizada como medio de exaltación de la Iglesia católica mediante personajes representativos de sus principios, de la Monarquía española como institución en la cúspide del poder que vela por sus súbditos, y de la Orden de Santiago en cuanto portadores de unos principios caballerescos que sirven de *exempla* a todos aquellos que pasean por las galerías del claustro.

[63] Isidoro Villagomaz fue prior entre 1704 y 1708, cf. PÉREZ LLAMAZARES, "Catálogo…", op. cit., p. 378.

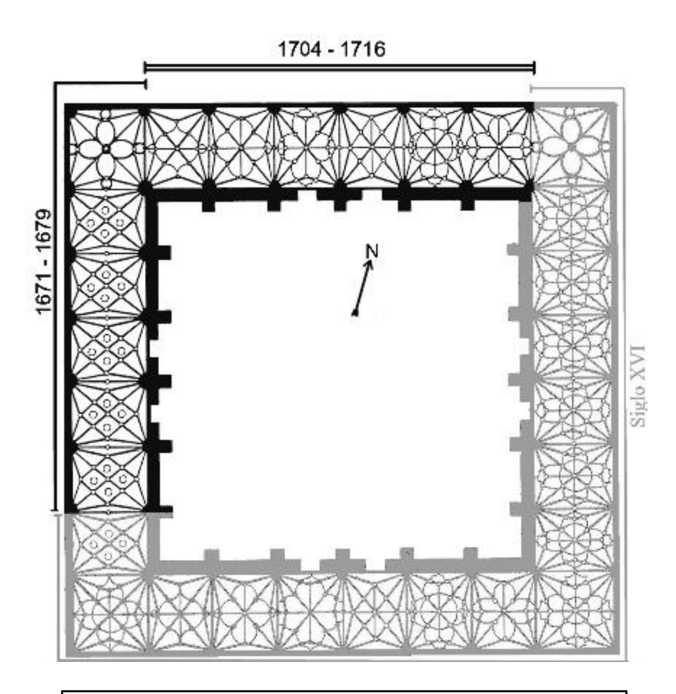


Fig. 1. *Plano del claustro de San Marcos*, siglos XVI-XVIII. Convento de San Marcos (León). Dibujo: Emilio Morais Vallejo [EMV].

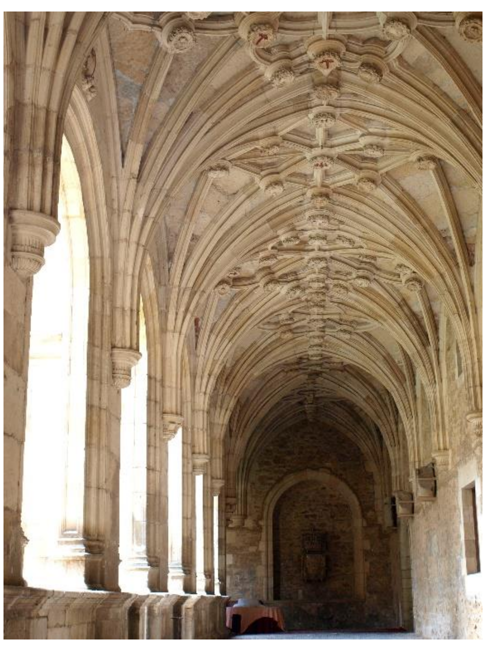


Fig. 2. *Vista general de la crujía norte del claustro*, Anónimo, 1704-1716. Convento de San Marcos (León). Foto: [EMV].



Fig. 3. *Bóveda de Santa Teresa*, Anónimo, 1671. Claustro del Convento de San Marcos (León). Foto: [EMV].

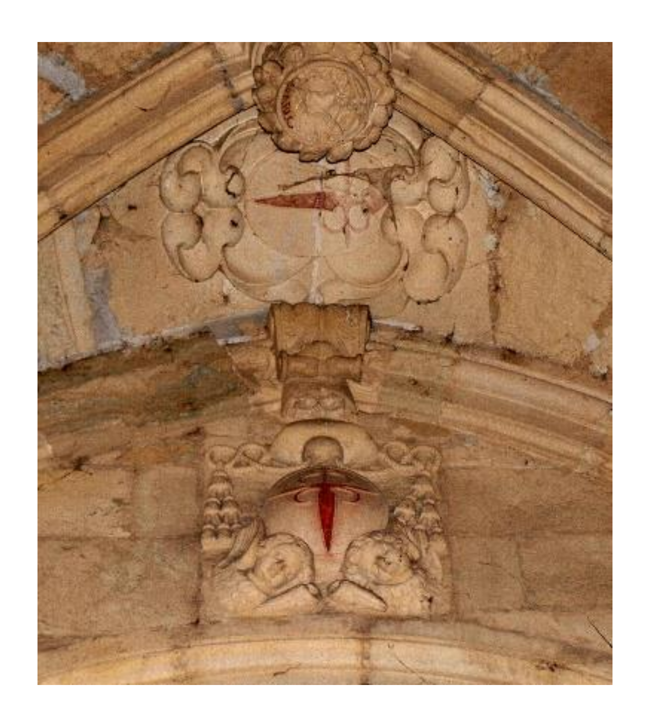


Fig. 4. *Escudo de la Orden de Santiago en el muro del claustro*, Anónimo, 1672. Claustro del Convento de San Marcos (León). Foto: [EMV].

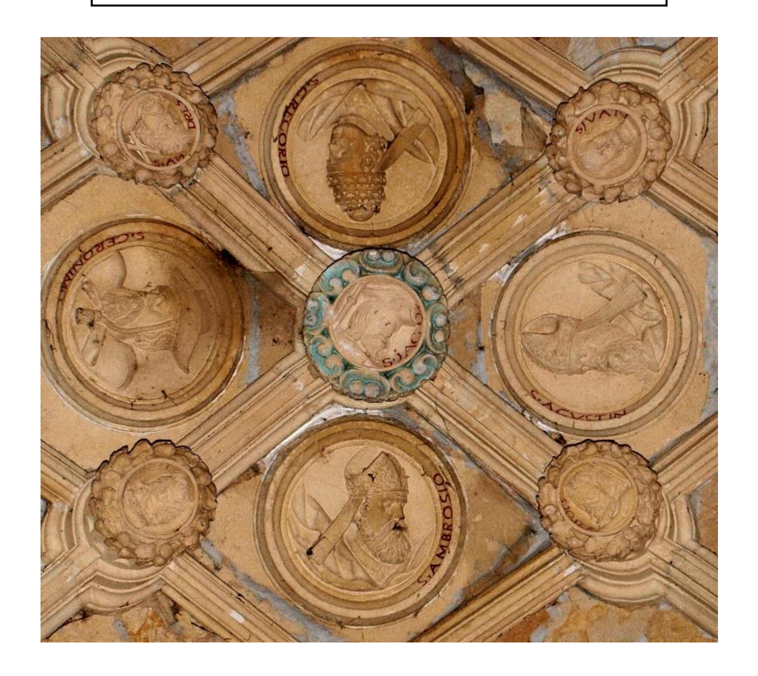


Fig. 5. *Bóveda de Santiago apóstol*, Anónimo, 1673. Claustro del Convento de San Marcos (León). Foto: [EMV].



Fig. 6. *Bóveda de los reyes bíblicos*. Escultura de Dionisio de Pumera y Miguel Agüero, 1679. Claustro del Convento de San Marcos (León). Foto: [EMV].



Fig. 7.- *Emperador Aulo Vitelio Germánico*, Folio IX de GOLTZIUS, H. *Los vivos retratos de todos los emperadores*, Anvers, 1560, Biblioteca Pública de León, sig. FA.4665. *Claves de la crujía norte con retratos clásicos*, Anónimo, 1704-1716. Claustro del Convento de San Marcos (León). Foto: [EMV].



Fig. 8. *Claves de la crujía norte. Retrato clásico y prelado*, Anónimo, 1704-1716. Claustro del Convento de San Marcos (León). Foto: [EMV].



Fig. 9. *Claves de tema mitológico de la crujía norte*, Anónimo, 1704-1716. Claustro del Convento de San Marcos (León). Foto: [EMV].

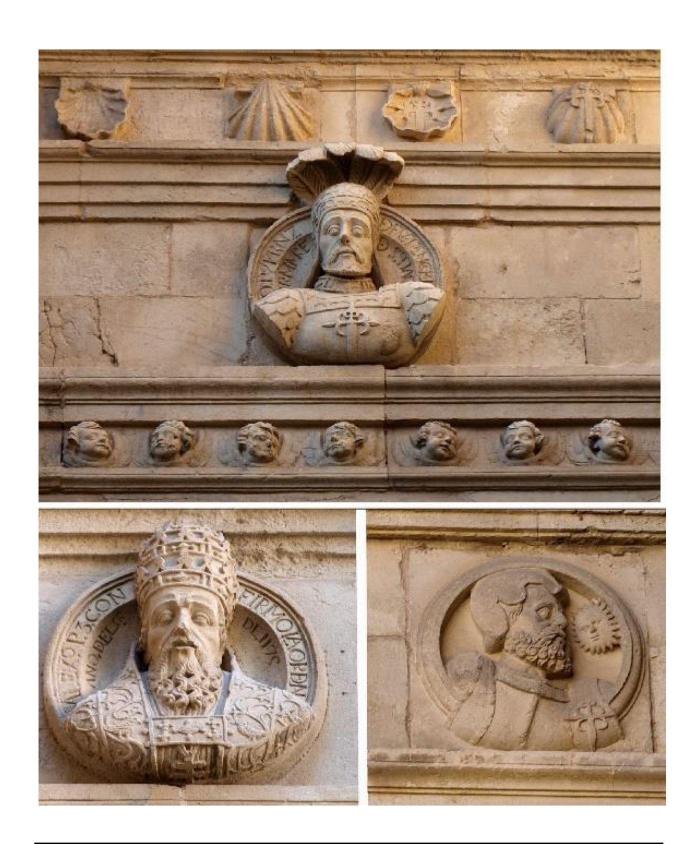


Fig. 10. *Medallones del muro exterior del claustro. Pedro Fernández de Fuentecalada, Papa Alejandro III, Pelay Pérez Correa*, Anónimo, 1671-1716. Claustro del Convento de San Marcos (León). Foto: [EMV].

A INFLUÊNCIA DO RISCO, A PROPAGAÇÃO DAS FORMAS E A TALHA SETECENTISTA EM MINAS GERAIS: UM ESTUDO A PARTIR DO CASO DO RETÁBULO MOR DA IGREJA MATRIZ DO PILAR DE SÃO JOÃO DEL REI, DO RETÁBULO MOR DA IGREJA MATRIZ DE CAETÉ E DO RETÁBULO MOR DA CAPELA DO MOSTEIRO DAS MACAÚBAS

Aziz José de Oliveira Pedrosa

UFMG

RESUMEN: El propósito de este texto es discutir los aspectos de la producción de la talla en Minas Gerais, en el siglo 18, con el estudio de la influencia del retablo mayor de la iglesia de Nossa Senhora do Pilar (São João del-Rei), en la producción del proyecto del retablo mayor de la iglesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté). Teniendo en cuenta que este último espécimen fue el modelo que se utilizó para hacer la traza del retablo mayor de la capilla del Monasterio de Nossa Senhora da Conceição, en Macaúbas. Esta investigación fue posible a través del examen de los documentos históricos y análisis de los retablos de las iglesias enumeradas anteriormente.
PALABRAS CLAVE: Retablos, Trazas, Talleres, Barroco, Minas Gerais, Siglo XVIII.

ABSTRACT: The following text brings up to debate aspects that characterize wood carving in Minas Gerais in the 18th century, influenced by the drawing of the high retable of Nossa Senhora do Pilar church (São João del-Rei), in the production of the high retable of Nossa Senhora do Bom Sucesso church (Caeté). Considering that one was the model for the drawing of the high retable of Nossa Senhora da Conceição chapel in Macaúbas monastery. That research was possible due to the documentation available critical analysis, formal and stylistic analysis of those retables.
KEYWORDS: Retables, Drawing, Work, Baroque, Minas Gerais, 18th Century.

A arquitetura, a pintura e a talha em Minas Gerais, durante o século XVIII, foram resultados da predominante influência portuguesa exercida nesse importante ciclo de produção artística. No entanto, no tangente à fatura de retábulos, há muito por se investigar, pois ainda persistem grandes lacunas não esclarecidas pelas pesquisas realizadas. Assim, pouco se conhece a respeito da atuação das oficinas de talha no contexto artístico colonial luso-mineiro, os modos como eram propagadas as referências gráficas utilizadas para compor os retábulos, bem como as influências dos riscos de determinadas obras na produção de outras peças retabulares. No entanto, o autor deste artigo analisou, em recentes estudos, a atuação de alguns desses núcleos de trabalho envolvidos na fatura de retábulos entre os anos de 1730 e 1760, período esse conhecido como estilo joanino, cuja terminologia foi rotulada pelo pesquisador Robert Smith (1962)[1].

Das inúmeras peças retabulares que abrangem esse ciclo da talha joanina colonial luso-mineira, desperta a atenção três exemplares: o *retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar* (São João del-Rei), o *mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso* (Caeté) e o *mor da capela de Nossa Senhora da Conceição do Mosteiro das Macaúbas*, localizado na região da cidade mineira de Santa Luzia. Pouco se sabia a respeito dessas três obras, pois o desconhecimento de documentação primária impedia que fossem esclarecidos os questionamentos elencados por alguns pesquisadores que se dedicaram a examinar o assunto.

Desse modo, Germain Bazin (1983)[2], Lygia Martins Costa (1990-1992)[3] e Myriam de Oliveira (2006)[4] analisaram o *retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar* (São João del-Rei) e ressaltaram as similaridades dessa obra com o *retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso* (Caeté). Entre as discussões emendadas pelos autores listados, menciona-se a hipótese levantada de ter sido o entalhador que efetuou o *retábulo-mor de Cae*té o mesmo que realizou a citada peça retabular de São João del-Rei. Uma vez que os registros documentais demonstravam que o entalhador José Coelho de Noronha (c.1704-1765) foi o responsável pela arrematação da fatura do *retábulo-mor da Matriz de Caeté*. No

---

[1] SMITH. R. *A talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizontes, 1962.
[2] BAZIN, G. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record, 2v. 1983.
[3] MARTINS, L. "Importância da Capela-Mor da Matriz de São João del-Rei", *Revista Barroco*, nº 15 (1990-1992), pp. 423-434.
[4] OLIVEIRA, M. "Entalhadores Bracarenses e Lisboetas em Minas Gerais Setecentista", *Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*, nº 3 (2006), pp. 141-151.

entanto, era desconhecido o nome do autor do *mor* da citada igreja de São João del-Rei, tampouco a época de sua execução.

Respostas para essas indagações foram consolidadas nas investigações de Aziz Pedrosa (2012), quando o pesquisador estudou a vida e obra de José Coelho de Noronha na então capitania de Minas Gerais, comprovando, por intermédio de documentação histórica, que foi a referida talha de São João del-Rei realizada por Noronha, possivelmente, entre os anos de 1754-1758[5]. Depois de concluídos esses serviços, ele se mudou para Caeté, onde, entre os anos de 1758 e 1763[6], trabalhou na fatura do *retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso*. Obra essa possível por intermédio do esforço de entalhadores que compuseram a oficina responsável pela execução dos serviços e que, certamente, também esteve envolvida na produção da talha do *retábulo-mor da igreja Matriz de São João del-Re*i. Ressalta-se que esse arranjo organizacional era desconhecido da crítica de arte, mas foi devidamente analisado nos trabalhos de Pedrosa (2012)[7].

Assim, a documentação demonstra que o entalhador José Coelho de Noronha se envolveu em ambas as obras em discussão. Essa informação fornece algumas repostas suscetíveis de esclarecer as semelhanças formais e estéticas que assinalam esses dois retábulos-mores. É também indiscutível que a talha do *retábulo-mor da igreja Matriz de São João del-R*ei (Fig. 1) foi a grande referência para o risco do *mor da igreja de Caeté* (Fig. 2). Ressente-se que a pouca documentação existente não elucida quem foi o autor do projeto dessas peças em debate, o que ampliaria as possibilidades de estudos sobre a origem dos elementos formais e estéticos que compõem as referidas talhas. Contudo, é provável que esses retábulos sejam resultados de uma intervenção do entalhador José Coelho de Noronha, cuja atuação profissional foi marcada por traças para retábulos e, até mesmo, um projeto de arquitetura para a igreja Matriz de São João Batista, em Barão de Cocais[8].

Para além de tudo isso, observa-se que os dois retábulos mencionados neste texto apresentam relações estéticas e formais com o *mor da capela das Macaúbas*

---

[5] PEDROSA, A. *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII.* Belo Horizonte, Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012, 313 f.
[6] ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Seção Colonial, Delegacia Fiscal, códice 1075.
[7] PEDROSA, A. *José Coelho de Noronha...,* op. cit., p. 161.
[8] ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA, Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de São João Batista do Morro Grande, 1735 – 1815, fol. 103.

(Fig. 3). Lado a lado essas três peças apontam a propagação de um risco inicial e a influência de uma oficina que nessas obras atuou, ou que capacitou mão-de-obra para tal, repetindo os aprendizados adquiridos em outros trabalhos realizados. Todavia, o entendimento das relações existentes entre esses retábulos exige que seja examinada a oficina de talha que esteve em atividade com o entalhador lisboeta José Coelho de Noronha.

Como referenciado inicialmente, não se tinha, até o momento, notícias de um grupo fixo de artífices que acompanhou José Coelho de Noronha nas obras por ele efetuadas, compondo uma oficina de talha sob sua liderança. Entretanto, as pesquisas em arquivos apontaram a presença de alguns oficiais que mantiveram parceria com Noronha na execução de serviços de talha entre os anos de 1744 e 1765[9]. Esses nomes aparecem, reiteradas vezes, relacionados à figura do entalhador, atuando, sempre, nas mesmas obras em que ele esteve envolvido. As relações de trabalho por eles mantidas ficaram explicitas por meio do estudo de documentação[10] referente aos problemas que se sucederam nas obras de confecção de alguns retábulos da Sé de Mariana, fornecendo, desse modo, as informações necessárias para subsidiar o mapeamento da mencionada oficina.

Desse modo, sabe-se que os entalhadores Amaro dos Santos e Manoel João Pereira auxiliaram José Coelho de Noronha na execução de serviços de talha na igreja Matriz de Santo Antônio (Santa Bárbara), na igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto), na Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção (Sé de Mariana) e na igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté). Conforme Pedrosa (2016), outros oficiais também laboraram na referida oficina, entre esses o entalhador Manoel Antônio de Azevedo Peixoto que se envolveu nos serviços de fatura do *retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté*. Não se tinha conhecimento da presença de outros oficiais na dita obra, salvo o nome de José Coelho de Noronha que foi o arrematante dos serviços. Todavia, a escultura de algumas peças do *retábulo-mor da Matriz de Caeté* apresentam traços escultóricos que apontam o envolvimento de outros artífices na execução de sua talha, que hoje se sabe se

[9] PEDROSA, A. *José Coelho de Noronha...,* op. cit., p. 163.
[10] PEDROSA, A. "Uma Oficina de talha na Sé de Mariana: o fazer artístico e o contrato de trabalho", *Varia História*, vol. 29, nº 50 (2013), pp. 597-631.

tratarem de Amaro dos Santos, Manoel João Pereira e Manoel Antônio de Azevedo Peixoto.

Pontuou-se a presença do entalhador Manoel Antônio de Azevedo Peixoto na obra de Caeté por ter sido ele citado como louvado, no ano de 1763, juntamente com Amaro dos Santos,[11] no processo em que Noronha reclamava pagamentos, não efetuados, referentes à obra do *retábulo-mor da Matriz do Bom Sucesso*. Esse mesmo entalhador assinou documento como testemunha do registro do inventário de Noronha, na Vila Nova da Rainha (atual cidade de Caeté), no ano de 1763.

Ressalta-se que Manoel de Azevedo Peixoto é peça chave para se compreender a obra de Noronha em Caeté, além de poder ser de sua autoria a talha de alguns retábulos existentes em outras igrejas de Minas. Sobre Azevedo Peixoto sabe-se que, finalizados os serviços em Caeté, ele arrematou, no ano de 1767, a talha do *retábulo-mor da capela de Nossa Senhora da Conceição do Mosteiro das Macaúbas*, em Santa Luzia[12]. Obra essa, erroneamente, identificada como sendo de autoria de José Coelho de Noronha. Hipótese essa improvável, uma vez que Noronha faleceu no ano de 1765.

Essas indicações são feitas diante das similaridades do *retábulo-mor do Mosteiro das Macaúba*s com a talha do *mor da igreja Matriz de Caeté*, pois apresentam estrutura e preferências ornamentais muito próximas, demonstrando que uma dessas peças influenciou a traça da outra. Em busca de respostas para essas questões, prosseguiu-se à análise dos registros documentais existentes para que se pudessem averiguar as datas de arrematação dos serviços de talha, indicando que, naquele momento, já se encontravam finalizados os riscos e demais apontamentos

---

[11] MARTINS, J. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, nº 27, p. 73.

[12] Manoel Antônio de Azevedo Peixoto, morador no então arraial de Santa Bárbara, foi ao mesmo tempo o entalhador e empreiteiro que a tomou (a obra de talha do retábulo-mor da Capela do Convento das Macaúbas, Santa Luzia) a seu cargo. Pelo contracto feito a 8 de agosto de 1767, Azevedo Peixoto receberia pagamento de um conto, cento e cincoenta mil réis, em duas prestações: duzentos mil réis no meio da obra, e o restante quando lhe puzesse a ultima demão. Seis mezes no máximo gastou Azevedo Peixoto desde que metteu mãos á obra até o dia em que lhe pôs o remate, pois a dois de Fevereiro de 1768 passou recibo do ultimo pagamento, que fora pactuado para depois de concluido o serviço. Cousa mui para notada é a segurança com que procurava garantir-se o entalhador. Para a quantia de que se falou foi necessário que as Recolhidas apresentassem abonador e principal pagador. (...) Do mesmo Azevedo Peixoto, existe no Capitulo do Recolhimento um trabalho de completo relevo, que bem lhe abona o nome de hábil estatuário. É uma bela Imagem representando Santa Quitéria, obra de madeira, medindo setenta e um centímetros de altura, e com olhos de vidro. Custou a Madre Regente a somma de vinte e cinco oitavas de ouro, como o declara um recibo assignado pelo estatuário em 1765. SOUZA, J. *Sítios e personagens*. Belo Horizonte, Imprensa oficial de Minas Geraes, 1930, pp. 284-287.

nos quais os entalhadores deveriam se referenciar para produzir as obras. A documentação demonstra que o *retábulo-mor da Matriz de Cae*té foi arrematado por Noronha no ano de 1758[13], momento esse no qual já havia sido definido o risco do projeto que foi visto e analisado pelo entalhador, antes da assinatura do termo de arrematação, o que lhe acarretou seguir esses direcionamentos para efetuar a obra.

Por outro lado, a obra de talha da capela do Mosteiro das Macaúbas foi arrematada, no ano de 1767, por Manoel de Azevedo Peixoto. Nesse sentido, separa a confecção da citada peça e a da igreja Matriz de Caeté um período de, aproximadamente, nove anos. Essa informação permite considerar que foi o *retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté* o modelo para a traça do *mor das Macaúbas*. Além disso, para a obra *da Matriz de Caeté* recorreu-se ao uso de elementos formais e estilísticos que compuseram a talha do estilo joanino, ainda que coexistam, nessa peça, alguns ornatos que demonstram o despontar do Rococó. Em contrapartida, no citado *retábulo da capela das Macaúbas* a estrutura e seus ornamentos indicam sintonia com as formas e preferências estéticas do Rococó que, à época de sua fatura, predominavam na talha setecentista em Minas Gerais.

Provavelmente, a existência de elementos formais do Rococó no *retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté* pode ter sido fruto de intervenções de Manoel de Azevedo, visto que no referido exemplar da capela do Mosteiro das Macaúbas o entalhador trabalhou temas similares. Outras dúvidas surgem a respeito da colaboração de Azevedo Peixoto na talha do *retábulo-mor da Matriz de Caeté* e, talvez, seja essa a maior evidência de que ele tenha desempenhado grande papel na produção da dita obra. Isso ocorre pelas similaridades escultóricas existentes entre a alegoria do Deus Pai, presente no coroamento dos *retábulos-mores da capela das Macaúbas e da igreja Matriz de Caeté.* Mantém essas esculturas estritas relações de semelhança, demonstrando certeiras possibilidades de Manoel de Azevedo ter laborado na execução dessas peças em Caeté ou, até mesmo, ter realizado por completo sua escultura. Capacitando-o para, posteriormente, reproduzir o modelo no *retábulo-mor da capela das Macaúbas*. Algumas figuras antropomórficas aladas, existentes no *retábulo-mor da Matriz de Cae*té (cabecinhas de anjos que ladeiam o Deus Pai), apresentam a mesma escultura das cabecinhas de anjos do *retábulo-mor*

[13] ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Seção Colonial, Delegacia Fiscal, códice1075, fls.104 e 127.

*das Ma*caúbas, o que permite, conhecida a intervenção de Manoel de Azevedo na talha desse último retábulo, apontar ser dele a escultura dessas peças no exemplar de Caeté.

Assim, demonstra-se que repostas para as dúvidas existentes relacionadas ao *retábulo-mor do Mosteiro das Macaúbas* podem ser encontradas diante da presença de Manoel de Azevedo na oficina de talha de Noronha, em Caeté, o que lhe permitiu perpetuar o estilo consagrado pelo mestre. Além disso, o estudo da obra de Azevedo Peixoto pode esclarecer seu provável envolvimento na confecção de alguns retábulos da igreja Matriz de Caeté, cuja autoria ainda é desconhecida, mas que mantém afinidades escultóricas e ornamentais com o *retábulo-mor e os colaterais da capela do Mosteiro das Macaúbas* que, apesar da documentação não indicar o nome do artista que os executou, provavelmente são de autoria de Manoel de Azevedo.

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA DOS RETÁBULOS

As semelhanças entre os *retábulos-mores das igrejas Matrizes de São João del-Rei e de Caeté* podem ser observadas desde o registro da predela (ou banco), onde encontram-se pares de mísulas com palmetas e cabecinhas de anjos. Repara-se que nesse momento foram suprimidos os atlantes envolvidos em mísulas, uso esse que perdurou por mais de quatro décadas na talha colonial luso-mineira, desde os exemplares do estilo nacional português que datam dos primeiros anos do século XVIII. Ainda nessa seção o sacrário de ambos os retábulos apresentam esculturas de anjos adultos ladeando a composição, juntamente com cabecinhas de anjos. No *retábulo-mor da capela do Mosteiro das Macaúbas* o autor do risco, possivelmente Manoel de Azevedo Peixoto, instalou mísulas compostas por poucos elementos ornamentais, colocando entre elas lambris com ornatos curvilíneos e sinuosos, ao gosto do Rococó.

Na estruturação do registro do corpo os *retábulos-mores de São João del-Rei e Caeté* apresentam uma mesma configuração, com uso de possantes colunas de tipologia salomônica, fustes recobertos por elementos fitomórficos e o último terço estriado. No intercolúnio desses exemplares foi instalado nicho para abrigar imagens devocionais. Observa-se nesses nichos um dos aspectos mais acentuados do trabalho do entalhador José Coelho de Noronha, o uso de dossel de forma

poligonal com lambrequins, algo que o entalhador Manoel de Azevedo tentou repetir no exemplar das Macaúbas, porém com desenho mais simples. É de se notar no *retábulo-mor das Macaúbas* o uso de pares de colunas torsas, sem o terço inferior estriado.

Ainda na região do corpo retabular os exemplares das igrejas Matrizes de Caeté e de São João del-Rei receberam camarim com monumental trono escalonado em degraus, acentuando as relações de semelhança entre ambas as peças. Além disso, a renda da boca da tribuna desses retábulos segue a uma mesma traça, destacando-se o uso de relevos curvilíneos em forma de "C", elementos fitomórficos e figuras antropomórficas de meninos. Por sua vez, no *retábulo-mor da capela das Macaúbas* esses ornatos são mais simples e apenas cabecinhas de anjos foram utilizadas nessa região, lembrando os mesmos elementos existentes na renda da boca da tribuna do *retábulo-mor da igreja Matriz do Pilar de São João del*-Rei. No exemplar das Macaúbas as dimensões do trono e o número de degraus foram reduzidos, são poucos os ornatos aplicados e o camarim apresenta solução ornamental singela, condizente com os modelos de retábulos do período Rococó.

O entablamento dos *retábulos-mores de Caeté e São João del-Rei* segue um similar desenho, inclusive reproduzindo a movimentação côncava dos tramos externos cujo movimento foi iniciado na predela. No caso do *retábulo-mor da capela do Mosteiro das Macaúbas* foram mantidas as referências extraídas dos exemplares acima mencionados, contudo com representação mais simples e menos arquitetônica. Acredita-se que, nos outros retábulos em debate neste texto, a forte entonação arquitetônica do entablamento foi resultante da formação de Coelho de Noronha no campo da arquitetura.

Os coroamentos dos *retábulos-mores da igreja Matriz do Pilar de São João del-Rei* e de Caeté receberam anjos nas laterais sentados sobre base. Internamente anjos adultos estão sentados sobre fragmentos de frontões curvos. Essas figuras antropomórficas observam a cena que se desenvolve no remate desse registro, composto por frontão contracurvado e sustentado por pilastras em formação de mísulas, envolvendo a representação do Deus Pai, a pomba do Espírito Santo, o globo simbolizando o mundo recém-criado e figuras antropomórficas de anjos. De desenho mais simples, o remate do *retábulo-mor de Caeté* demonstra ter sido fruto do labor de outro entalhador, que não foi o mesmo que executou o exemplar da

igreja Matriz de São João del-Rei. Acredita-se que essas peças do *retábulo-mor da Matriz C*aeté foram entalhadas por Manoel de Azevedo Peixoto, que realizou similares elementos no *retábulo-mor das Macaúbas*. Cujas figuras antropomórficas e os demais ornatos composicionais da referida talha são idênticos, revelando que foram produzidos por um mesmo artista. Todavia, no *retábulo-mor da capela do Mosteiro das Macaúba*s esses elementos, bem como toda a região do coroamento, seguem desenho simplificado, com menor número de elementos ornamentais.

A análise formal revela que os três retábulos-mores em estudo foram resultados de um risco inicial que subsidiou a traça dos demais. Nesse sentido, são três gerações de peças retabulares envolvendo um ciclo de, aproximadamente, 14 anos. Trabalhos esses que podem ter sido um, referência para o outro, devido ao impacto causado no meio artístico das formas e elementos ornamentais do *retábulo-mor da Matriz de São João del-Rei*, para onde José Coelho de Noronha canalizou referências atualizadas da estética e da arte contemporânea a essa obra fundamental da talha em Minas. Além disso, esses três exemplares são testemunhos, ímpares, das alterações que assinalaram a arte da talha no transcorrer do século XVIII e das rápidas assimilações das tendências estéticas em voga que possibilitaram a produção do *retábulo-mor da Matriz de São João del-Rei*, marcado pela estética do estilo joanino, ao gosto Rococó que determinou as escolhas do artista que riscou e executou o *retábulo-mor da capela do Mosteiro das Macaúbas*.

Assim, na igreja Matriz do Pilar de São João del-Rei o retábulo-mor foi produzido com a eliminação de alguns elementos que por décadas se fizeram presentes na talha colonial luso-brasileira, citando-se os atlantes envolvidos em mísulas. Apareceram nessas peças retabulares espaços em branco e as formas ornamentais começaram a assimilar influências dos estilos ornamentais franceses do Regência e Luís XIV. Essas características foram acentuadas no *retábulo-mor da Matriz de Caeté*, com a simplificação de alguns elementos e a eliminação de outros. Surgiram também rocalhas de inspiração Rococó, que podem ser vistas nas paredes do camarim do *retábulo-mor da igreja Matriz de Caeté*. No entanto, ainda é pujante a estruturação arquitetônica dessas duas peças retabulares, fruto da provável formação de Coelho de Noronha no seio da escola de talha lisboeta, cuja obra do retábulo-mor do entalhador Santos Pacheco de Lima, na igreja de Santa Catarina (Lisboa), pode ter sido a grande referência.

Por sua vez, no *retábulo-mor da capela das Macaúbas* predominou o Rococó que à época se fez presente em outros retábulos erguidos em Minas. No entanto, ainda sobreviveram nesse exemplar alguns aspectos que remetem ao estilo joanino. Essa característica possibilita compreender que o repertório artístico do entalhador Manoel de Azevedo Peixoto foi resultado das influências finais da talha joanina e do despontar do Rococó, cujas aplicações podem ser observadas em sua obra nas Macaúbas, em que se buscou a interação entre esses dois momentos, gerando adaptações realizadas por um mestre que atravessava um período de transição e de assimilação de um novo gosto estético.

Nesse sentido, as explanações realizadas demonstram a propagação de um risco retabular inicial servindo como referência para outras duas obras, que assinalam importante momento da produção artística colonial luso-mineira. Estudo esse possível pela fundamental associação de pesquisas documentais, análises formais e estéticas dos objetos artísticos em debate.

Por fim, espera-se que, a partir dos estudos da vida e obra do entalhador Manoel de Azevedo Peixoto, novas discussões possam ser realizadas, uma vez que não é conhecida sua intervenção em outros serviços de talha nas Minas do século XVIII. Todavia, é provável que existam trabalhos do referido entalhador, ainda não identificados. Sobre o tema desperta a atenção os *retábulos do arco-cruzeiro da capela de Nossa Senhora da Conceição* (Macaúbas), de autoria desconhecida, mas que podem ter sido realizados por Manoel de Azevedo Peixoto e a oficina que com ele atou. Além disso, as citadas peças da capela do Mosteiro das Macaúbas apesentam afinidades formais e estéticas com os *retábulos do arco-cruzeiro da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso*, também de autoria desconhecida. As semelhanças entre os elementos formais e traços escultóricos dos *retábulos do arco-cruzeiro da Matriz de Caeté*, comparados aos citados *retábulos da capela das Macaúbas*, permitem elencar hipóteses de Manuel de Azevedo ter colaborado na fatura de ambas as peças citadas.

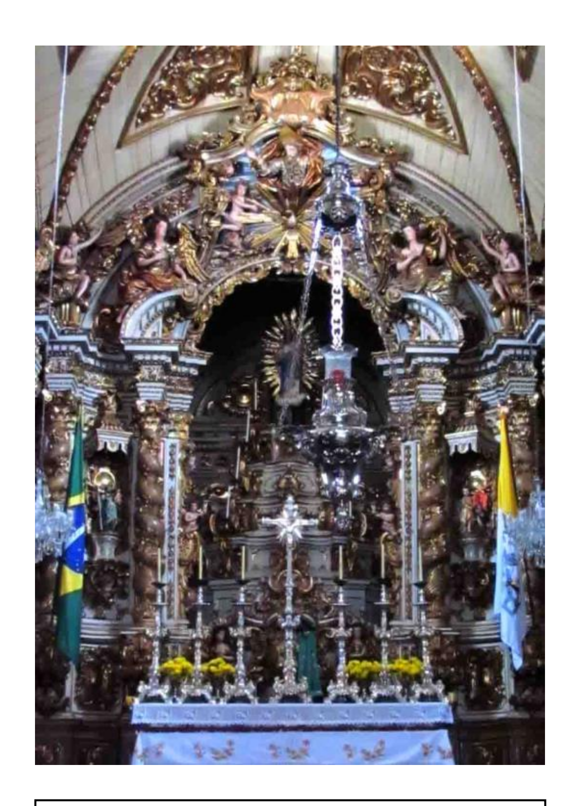


Fig. 1 *Retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar*, José Coelho de Noronha, c.1754-1758. São João del-Rei. Foto: Aziz Pedrosa [AP].



Fig. 2 *Retábulo-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso*, José Coelho de Noronha, 1758-1763. Caeté. Foto: [AZ].



Fig. 3 *Retábulo-mor da capela de Nossa Senhora da Conceição*, Manoel de Azevedo Peixoto, 1767. Macaúbas/Santa Luzia. Foto: Adalberto Andrade.

LA ICONOGRAFÍA PICTÓRICA INMACULISTA EN GRANADA TRAS ALONSO CANO: JUAN DE SEVILLA Y PEDRO ATANASIO BOCANEGRA

José Antonio Peinado Guzmán

Universidad de Granada

RESUMEN: El presente artículo analiza la pintura inmaculista en Granada tras el magisterio del genial Alonso Cano, quien fijara el modelo concepcionista, tanto en pintura como en escultura, desde mediados del siglo XVII en Granada y su zona de influencia. En este sentido, dos de sus principales seguidores, Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra, apenas muestran una independencia del modelo *canesco*. Aunque incluyen pequeñas variaciones meramente formales en algunas de sus obras, perpetuarán el mismo esquema aprendido del Racionero. Dicho arquetipo, enormemente exitoso, se mantendrá en la pintura inmaculista durante los siglos XVIII y XIX.

PALABRAS CLAVE: Pintura, Siglo XVII, Inmaculismo, Alonso Cano, Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra, Iconografía.

ABSTRACT: The present article analyzes the immaculist painting in Granada after the teaching of the great Alonso Cano, who set the model conceptionist, both in painting as in sculpture, from mid of the 17th century in Granada and its area of influence. In this sense, two of his leading followers, Juan de Sevilla and Pedro Atanasio Bocanegra, just show an independence of the *canesco* model. Although they include small merely formal variations in some of his works, they perpetuate the same scheme learned of the “Racionero”. Said archetype, enormously successful, is keep in the painting inmaculista during those centuries 18th and 19th.

KEYWORDS: Painting, 17th century, Immaculism, Alonso Cano, Juan de Seville, Pedro Atanasio Bocanegra, Iconography.

Valorar la figura de Alonso Cano como artista, supone adentrarnos en una profunda reflexión de un personaje que dominó a la perfección artes como la

pintura, la escultura, el dibujo o la retablística. Fue una personalidad tan polifacética, y su obra tan grandiosa, que marcó una enorme huella no sólo para la escuela granadina de pintura y escultura, sino también para el arte universal. Muestra de ello es su iconografía inmaculista, un icono que trasciende las fronteras del antiguo reino nazarí, para convertirse en modelo de la imagen concepcionista por excelencia. Su famosa *Inmaculada* de la sacristía de la Catedral de Granada (1655-1656), constituye un antes y un después a la hora de concebir plásticamente esa "verdad de fe" notoriamente abstracta. En este sentido, la consecuencia lógica de un arquetipo tan sublime es que cree escuela y seguidores. Precisamente esto ocurrió con este modelo iconográfico en el núcleo artístico granadino. Haciendo uso de una frase un tanto coloquial, se puede afirmar que "la sombra de Cano es alargada…".

Ejemplo de esto lo vamos a encontrar en dos de sus discípulos más directos: Juan de Sevilla (1643-1695) y Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689). En este artículo vamos a centrarnos en la iconografía inmaculista en pintura tras Alonso Cano. Para ello nos detendremos en sus dos seguidores más cercanos, comprobando las similitudes del modelo *canesco* y aquellos intentos por separase del arquetipo del racionero. Según lo dicho, y para no caer en reiteraciones manidas, procuraremos sacar a la luz obras desconocidas, que creemos salidas de las paletas de uno u otro, así como de algún otro seguidor muy afecto al modelo.

Así pues, en primer lugar abordaremos la pintura concepcionista de Juan de Sevilla[1]. En líneas generales, si lo comparamos con Bocanegra, hallamos un mejor dominio de los pinceles, una pintura más personal y menos estandarizada, mayor elegancia en sus composiciones y en la técnica del dibujo, amén de otras influencias aparte de la *canesca*, como la pintura flamenca, o el conocimiento de la obra de Murillo o Rubens, por ejemplo.

---

[1] Otras referencias sobre este autor tanto biográficas como pictóricas en: REQUENA BRAVO DE LAGUNA, J. L. "Nuevas fuentes grabadas en la obra de Juan de Sevilla y Alonso Cano", *Atrio: revista de historia del arte*, nº 17 (2011), pp. 5-16; CRUZ GARCÍA, R. y MORAL PÉREZ, S. "Aportaciones documentales sobre Juan de Sevilla, pintor granadino del seiscientos", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 35 (2004), pp. 307-316; ARNÁIZ, J. M. "Cuadros inéditos del siglo XVII español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 3 (1991), pp. 118-119; OROZCO DÍAZ, E. "Juan de Sevilla y la pintura flamenca en la pintura española", *Goya*, nº 27 (1958), pp. 145-150; OROZCO DÍAZ, E. "Juan de Sevilla en la Catedral de granada", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 1, 1 (1988), pp. 5-26; CALVO CASTELLÓN, A. CRUZ GUZMÁN, A. y OSUNA CERDÁ, I. "Un «Crucificado» de Juan de Sevilla en el convento albaicinero de Las Tomasas", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 25 (1994), pp. 187-196; RODA PEÑA, J. "Una Inmaculada de Juan de Sevilla en el Hospital hispalense del Pozo Santo", en: *Alonso Cano y su época. Symposium Internacional*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002, pp. 721-725.

Según esto, vamos a hacer una somera síntesis de los prototipos concepcionistas que desarrolla para establecer una composición de lugar de lo que estamos tratando. Podemos decir que el modelo más afecto a Alonso Cano es el que se ubica en el Rectorado de la Universidad de Granada, en el Hospital Real[2]. Este tipo es híbrido de las *canescas Inmaculadas* de la sacristía de la Catedral (escultura) y del Oratorio de Canónigos catedralicio (pintura). Una pequeña variante de ese prototipo de Alonso Cano es el que hallamos en el refectorio del Monasterio de San Jerónimo (Granada)[3] o en el retablo de la capilla de la Santa Cruz de la granadina Capilla Real[4]. Cierta evolución en el rostro contemplamos a raíz del ejemplo del Salón de Plenos del Ayuntamiento de Granada[5], a pesar de mantener claramente el resabio *canesco*. A modo de boceto de este tipo, encontramos una muestra en el depósito del Museo

---

[2] RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. "La *Inmaculada* de Juan de Sevilla de la Universidad de Granada", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32 (2001), pp. 305-317; CALVO CASTELLÓN, A. "La Inmaculada en la pintura granadina del Quinientos al Seiscientos", en: *A María no tocó el pecado primero. "La Inmaculada en Granada".* Córdoba, Cajasur, 2005, p. 401; CAZORLA GARCÍA, C. "La vida de la Virgen en la escuela granadina de pintura: estudio iconográfico", *Cuadernos de arte e iconografía* (tomo 11), nº 22, 2002, p. 254; *Guía artística de Granada y su provincia,* vol. I, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 175; HENARES CUÉLLAR, I. y GALERA MENDOZA, E. "Patrimonio artístico y Universidad", en: *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada. I. Estudios.* Granada, Universidad de Granada, 2006, p. 30; NAVARRETE PRIETO, B. "Pintura barroca en la Universidad", en: *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada. I. Estudios.* Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 102-106; REQUENA BRAVO DE LAGUNA, J. L. "La Inmaculada Concepción", en: *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada. II. Catálogo.* Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 58-61; *Inventario del patrimonio artístico de la Universidad de Granada.* Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 11; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica. La Inmaculada Concepción en Granada.* Granada, Universidad de Granada, 2011 [Consulta: 30-08-2016], pp. 733-735. -http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/2009937x.pdf -

[3] CÓRDOBA SALMERÓN, M. "La Concepción de la Inmaculada Virgen, obra inédita de Juan de Sevilla", *Cuadernos de Arte de la Universidad,* nº 35 (2004), pp. 317-325; CALVO CASTELLÓN, A. "La pintura seiscentista granadina: génesis, rasgos y protagonistas de una experiencia estética singular", en: *Antigüedad y excelencias.* Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 82-83; *Guía…,* op. cit., p. 157; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., pp. 736-738.

[4] GALLEGO Y BURÍN, A. "La Capilla Real de Granada", en: *Dos estudios sobre la Capilla Real de Granada.* Granada, Editorial Comares, 2006, p. 51; GALLEGO Y BURÍN, A. "Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada", en: *Dos estudios sobre la Capilla Real de Granada.* Granada, Editorial Comares, 2006, p. 16; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. "El Barroco: retablos y esculturas", en: *El libro de la Capilla Real.* Granada, Ediciones Miguel Sánchez, 1994, p. 139; CALVO CASTELLÓN, A. "Pinturas italianas y españolas", en: *El libro de la Capilla Real.* Granada, Ediciones Miguel Sánchez, 1994, p. 229; CAZORLA GARCÍA, C. "La vida de la Virgen…", op. cit., p. 258; CALVO CASTELLÓN, A. "Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32 (2001), p. 52; *Guía…,* op. cit., p. 61; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., pp. 739-740.

[5] CALVO CASTELLÓN, A. "La Inmaculada…", op. cit., p. 401; DEL PERAL MOYANO, J. C. "Inmaculada. Juan de Sevilla", en: *A María no tocó…,* op. cit., pp. 446-449; PEINADO GUZMÁN, J. A., *Controversia teológica…,* op. cit., pp. 743-745.

de Bellas Artes[6]. De igual modo, Juan de Sevilla, apartándose del modelo del racionero, desarrolla un arquetipo inmaculista de paños más volados. Ejemplo de esto lo encontramos en la capilla de Santa Teresa de la Catedral de Granada[7]. Simbiosis de los diferentes modelos las vamos a encontrar en otros ejemplos. En la capitalina iglesia de San Antón[8] particulariza un tipo de posición de manos y gesticulación que reitera en otra muestra del depósito del Museo de Bellas Artes de Granada[9]. Ambos lienzos se diferencian en la posición de la vestimenta. La primera muestra evoca el modelo de Cano, mientras que la segunda hace uso de su prototipo más volado.

Según lo dicho, vamos a extraer un lienzo como ejemplo, que creemos salido de sus pinceles, y hasta ahora desconocido. Se trata del que se encuentra en el comedor del Seminario Mayor de Granada[10]. Básicamente encontramos reminiscencias del prototipo del Ayuntamiento y del de la catedralicia capilla de Santa Teresa. (Fig. 1)

[6] WETHEY, H. "Discípulos granadinos de Alonso Cano", *Archivo Español de Arte*, XXVII (1954), p. 26; OROZCO DÍAZ, E. *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada.* Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1966, p. 60; GALLEGO Y BURÍN, A. *El Barroco granadino.* Granada, Comares, 1987, p. 80; CAZORLA GARCÍA, C. "La vida de la Virgen…", op. cit., p. 253; CALVO CASTELLÓN, A. "Alonso Cano…", op. cit., p. 48; CALVO CASTELLÓN, A. "La Inmaculada…", op. cit., p. 401; CALVO CASTELLÓN, A. "La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina", en: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística.* Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002, p. 392; *Museo de Bellas Artes de Granada. Inventario de pintura, dibujo y escultura.* Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, p. 124; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., pp. 741-742.

[7] CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (tomo IV). Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 372; SALAS, X. (de) *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez.* Granada, Universidad de Granada, 1966, p. 182; GALLEGO Y BURÍN, A. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad.* Granada, Editorial Don Quijote, 1982, p. 269; OROZCO DÍAZ, E. "Juan de Sevilla en la Catedral…", op. cit., pp. 17-19; CAZORLA GARCÍA, C. "La vida de la Virgen…", op. cit., pp. 255-256; CALVO CASTELLÓN, A. "La Inmaculada…", op. cit., p. 400; NAVARRETE PRIETO, B. "Pinturas y pintores en la Catedral", en: *El libro de la Catedral de Granada,* vol. I, Granada, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005, p. 359-360; CALVO CASTELLÓN, A. "La pintura en la Catedral de Granada", en: *La Catedral de Granada. La Capilla Real y la iglesia del Sagrario* (vol. I). Granada, Cabildo de la Santa Iglesia Catedral, 2007, pp. 366-367; CALVO CASTELLÓN, A. "La pintura seiscentista…", op. cit., p. 86; *Guía…,* op. cit., p. 37; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., pp. 752-754.

[8] GALLEGO Y BURÍN, A. *Granada…,* op. cit., p. 199; CAZORLA GARCÍA, C. "La vida de la Virgen…", op. cit., p. 256; *Guía…,* op. cit., p. 91; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., pp. 755-756.

[9] *Centenario de Alonso Cano en Granada. Catálogo.* Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1970, p. 98; OROZCO DÍAZ, E. *Guía…,* op. cit., p. 60; CAZORLA GARCÍA, C. "La vida de la Virgen…", op. cit., p. 253; CALVO CASTELLÓN, A. "La Inmaculada…", op. cit., p. 401; *Museo…,* op. cit., p. 121; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., pp.749-751.

[10] *Ibídem,* pp. 746-748.

Siguiendo en su línea de elegancia y belleza, propias de su obra, en este ejemplo se aleja considerablemente de su maestro Cano. Plasma aquí su buen hacer con la paleta y da muestra de que, a pesar de ser discípulo del racionero, plantea otras formas para el tema iconográfico, diferentes a las fijadas por el consabido tipo.

En el lienzo se aprecian similitudes con el cuadro del Ayuntamiento. El rostro de María y el gesto de su cabeza, recuerdan al trabajo realizado en dicha obra. En este ejemplo del Seminario Mayor, se observa una mayor finura y alargamiento de la cara, no tan redondeada como en los rasgos del modelo del Consistorio. Asimismo, los vuelos y maneras de las vestiduras, evocan a los que encontramos en el cuadro de la Capilla de Santa Teresa de la Catedral. De este modo, si seguimos la opinión de Calvo Castellón, que data dicho lienzo en torno a 1670, en virtud de esta independencia y prototipo diferente al de Cano, podríamos concluir también, que la obra del Seminario Mayor se realizaría por idénticas fechas.

La imagen de la Virgen se presenta en el centro de la escena, de pie, sobre cabezas aladas de ángeles y, a su vez, sobre la esfera lunar. En este caso, no aparece según la acostumbrada versión en cuarto creciente. El gesto de sus manos también rompe el marcado esquema *canesco*. En lugar de juntarlas, observamos cómo su brazo derecho lo cruza moviéndolo hacia su izquierda, levantando la palma de su mano, en delicada pose, hacia arriba. ¿Querrá significar un gesto de rechazo o renuncia al pecado? Igualmente, deja caer su brazo izquierdo paralelo al cuerpo. Su cabeza se gira levemente hacia la derecha, a la par que el pie contrario se adelanta. Esto genera un bello *contraposto* que, unido al mencionado gesto de las manos, parece emular movimientos coreográficos. El cabello, según lo visto en otros casos, se dispone sobre los hombros. El semblante contemplativo y arrebatado de María, se consigue con esa leve inclinación de la testa, dirigiendo su mirada hacia el interior, con los ojos semicerrados, en claro recogimiento. Sobre su cabeza se aprecia el haz de luz, en nimbo circular, donde se vislumbra, muy difuminadamente, la corona de estrellas.

La escena se completa al rodearse la figura de la Virgen de los ángeles portadores de símbolos lauretanos a los pies, y cabezas aladas en la parte superior. El fondo se ambienta con el consabido escenario de nubes y luminosidad en tonalidades doradas y anaranjadas.

María se presenta ataviada con sencilla túnica blanca, como es habitual, ceñida en talle alto. Asimismo, sobre sus hombros se dispone el manto azul que, a diferencia del prototipo ideado por el racionero, no aparece terciado por la cintura. Cae sobre su espalda y por el brazo izquierdo de la mujer. Esto conlleva que, al tener un punto de sujeción tan mínimo, los vuelos de la prenda sean considerables. En su cabeza se aprecia un delicado tocado, que cae por su hombro derecho hasta el pecho, como si de un mechón de pelo se tratase, efectuando una graciosa trenza.

Con respecto al plegado de las prendas, destaca la labor realizada en la túnica. En líneas generales, los pliegues siguen la caída de la vestimenta. En la manga izquierda se realizan en dirección diagonal, de forma marcada y abundante. En este sentido, se aprecia cierta desproporción en dicha parte, pues de percibe ensanchada en exceso. Por las extremidades inferiores, se observa, igualmente, ese doblez paralelo, en vertical, que ya hemos mencionado en otros ejemplos. En este caso, sigue un trazado sinuoso y curvo, debido al reseñado adelantamiento de la pierna izquierda. El manto, desarrollando un amplio vuelo, marca amplias ondulaciones que generan una destacable sensación aérea. Esto se consigue al dibujar, en ambos laterales de la vestimenta, formas zigzagueantes. Como detalle añadido, el trabajo de trenzado que, sutilmente se contempla en la toca, resulta muy lucido.

Los ángeles desnudos que se sitúan a los pies de María, recuerdan, por la forma de colocarlos, a los realizados en el lienzo del Ayuntamiento granadino. Vuelve a esbozar en su disposición una línea curva cóncava. Como suele ser habitual en estos seres celestes, portan las correspondientes alegorías lauretanas, efectuando bellos escorzos. En la izquierda vislumbramos las azucenas, el espejo, las rosas y la estrella, mientras que en la derecha, se ven la palmera y los lirios. Completan la escena, cabezas aladas de ángeles ubicadas en las esquinas superiores del cuadro. (Fig. 2 y Fig. 3)

Volviéndonos al modelo del racionero Cano, encontramos en Granada un lienzo, tradicionalmente atribuido a Juan de Sevilla por ser una copia de la obra del Rectorado de la Universidad de Granada, pero que gracias al trabajo de archivo, encontramos una referencia sobre su autor y una fecha: Miguel Pérez de Aibar, 1664.

Se trata de la *Inmaculada* que se ubica en la capilla bautismal de la albaicinera parroquial de San José[11].

Haciendo una descripción somera del mismo, observamos un arquetipo que se reitera en numerosas muestras. Se mantienen las trazas realizadas, tanto en la obra del Oratorio de Canónigos, como en el lienzo de la Capilla Mayor, ambas dependientes de la *Inmaculada* del facistol. De este modo, hallamos en el Hospital Real y en la capitalina parroquial de San Pedro y San Pablo dos bellos prototipos de la iconografía. Las diferencias que se perciben en estas imágenes con respecto a sus precedentes son mínimas. El esquema compositivo repite las formas fijadas. Se repiten las vestimentas y disposición de la figura. Tan sólo se aprecia una posición más frontal, menos girada a un lado, como observamos en las antecedentes. (Fig. 4 y Fig. 5)

Así pues, contemplamos una iconografía muy sencilla, totalmente desprovista de elementos decorativos, como pueden ser ángeles o símbolos lauretanos. Según la representación acostumbrada imagen, aparece la figura de María en el centro de la escena, de pie sobre tres cabezas aladas de ángeles. En este caso, la típica luna como escabel de los pies desaparece. Dirige su mirada hacia el interior, en clara actitud orante y meditativa. Esta sensación de recogimiento se consigue inclinando suavemente su cabeza al frente. Une sus manos, por las yemas de sus dedos, con enorme delicadeza, desplazando levemente las mismas hacia la derecha. Las manos, asimismo, se observan sutilmente más horizontales que en los ejemplos del Oratorio de Canónigos o Capilla Mayor. Su cabello, oscuro, largo, ondulado y castaño, se dispone según el tipo *canesco*, en mechones sobre los hombros, dejando caer uno por el pecho. Coronan su cabeza doce minúsculas estrellas, evocando el texto del Apocalipsis. De la testa se desprenden, a modo de nimbo, pequeños haces de luz. Envuelve la figura mariana el consabido ambiente místico, copia del que encontramos en sus modelos precedentes: rodean la escena nubes y, tras la imagen de la Virgen, contemplamos el círculo de luz de tonalidad dorada. A diferencia de otros prototipos, no encontramos ni paisaje rural con

---

[11] Archivo de la Parroquia de San José, *Copia de inventario,* [s. c.], fols. 5 vº. y 6 rº; CAZORLA GARCÍA, C. "La vida de la Virgen…", op. cit., p. 254; CALVO CASTELLÓN, A. "Alonso Cano…", op. cit., p. 49; CALVO CASTELLÓN, A. "La pervivencia…", op. cit., p. 392; CALVO CASTELLÓN, A. "La Inmaculada…", op. cit., p. 401; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., p. 757.

elementos lauretanos, ni ángeles portadores de los mismos, ni paloma alusiva al Espíritu Santo sobrevolando la cabeza de María.

En las vestiduras de la Virgen no se percibe cambio alguno: túnica blanca muy simple y manto azul que se tercia, de izquierda a derecha, para caer sobre el brazo izquierdo.

En lo referente al plegado de las vestiduras, reproduce miméticamente el modelo del Oratorio de Canónigos, obra de Alonso Cano.

Finalmente, para completar las obras que relacionamos con los pinceles de Juan de Sevilla, hemos de mencionar la *Inmaculada* que se encuentra en la capilla de Santa Ana de la Catedral de Granada[12].

El otro gran discípulo de Alonso Cano que vamos a abordar es Pedro Atanasio Bocanegra. Este pintor de vasta producción, utiliza un destacado colorido en su obra, influencia de su gusto por la pintura flamenca, aunque se mostraba menos ducho en el arte del dibujo. En una comparativa con Juan de Sevilla, Bocanegra no llega a los niveles de elegancia, sutileza o belleza artística de aquél, desarrollando una iconografía más dependiente del influjo del racionero Cano.

Así pues, adentrándonos ya en la obra iconográfica inmaculista de este artista, encontramos un modelo de *Inmaculada* que se reitera en varios ejemplos, concretamente en el granadino Monasterio de la Concepción[13], en el Museo de Bellas Artes de Granada[14] y, finalmente, en la Residencia de la Compañía de Jesús[15], obra desconocida y que pensamos que procede de sus pinceles, dándola a conocer en este artículo. (Fig. 6)

Nos centraremos, pues, en esta obra, realizando una breve descripción del lienzo. Constatamos, como discípulo que es de Cano, su influjo en la disposición del

---

[12] NAVARRETE PRIETO, B. "Pinturas y pintores…", op. cit., p. 360; CALVO CASTELLÓN, A. "La Inmaculada…", op. cit., p. 405; CALVO CASTELLÓN, A. "La pintura en la Catedral…", op. cit., pp. 380-381; *Guía…,* op. cit., p. 36; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., p. 758.
[13] MARTÍN ROBLES, J. M. y BARROSO GÁLVEZ, R. M. "Inmaculada Concepción coronada. Pedro Atanasio Bocanegra", en: *A María no tocó…,* op. cit., pp. 440-445; *Guía…,* op. cit., p. 261; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., pp. 761-763.
[14] OROZCO DÍAZ, E. *Pedro Atanasio Bocanegra.* Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras, 1937, p. 123; OROZCO DÍAZ, E. *Guía…,* op. cit., pp. 56-57; CAZORLA GARCÍA, C. "La vida de la Virgen…", op. cit., p. 253; CALVO CASTELLÓN, A. "Alonso Cano…", op. cit., pp. 49-50; CALVO CASTELLÓN, A. "La Inmaculada…", op. cit., p. 398; GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M. *Obra dispersa e inédita* [Compilación y estudio preliminar de MOYA MORALES, J.] Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 2004, p. 655; *Museo…,* op. cit., p. 127; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., p. 765.
[15] *Ibídem*, p. 764.

manto. Emulando la forma ahusada que fija el racionero en este tipo, por las extremidades inferiores ensancha las prendas, ampliando el volumen de las mismas. La colocación de las vestiduras tiene un enorme parecido con el trabajo que Juan de Sevilla realiza para la *Inmaculada* de la Iglesia de San Antón. La pose de los brazos, al igual que en el lienzo que citamos, también se aleja de los cánones *canescos*. En ambos casos los contemplamos separados, no uniendo sus manos por las yemas de los dedos. Aun así, aquí tampoco se acomodan de igual modo. Un detalle muy característico en algunos cuadros inmaculistas de Bocanegra es la utilización de una corona real como exorno sobre la cabeza. A veces ésta sustituye a las doce estrellas y en otras no. Sería una variante que insistiría en la realeza de María, además de en su preservación inmaculada.

Así pues, contemplamos a la Virgen en el centro de la escena, como es habitual en la iconografía. Como fondo se vislumbra el característico ambiente celestial, generado a base de nubes y luminosidad en colores dorados y anaranjados. Rodean la figura de la Virgen, por la parte inferior y mediana del cuadro, los clásicos ángeles desnudos portadores de elementos letánicos.

Según esto, encontramos a María, de pie, sobre tres cabezas de ángeles. Divisamos cómo abre sus brazos, a media altura, con sus palmas abiertas, en símbolo de acogimiento del Misterio y de la voluntad divina. Gira levemente el torso hacia la derecha, movimiento que sigue también con su cabeza. A la par, adelanta ligeramente su pie izquierdo, lo que le da un mínimo dinamismo al lienzo. Su rostro, de similares trazos a otro modelo inmaculista depositado en el Museo de Bellas Artes que ya hemos citado, presenta los ojos entreabiertos, con su mirada hacia abajo, manteniendo la clásica actitud contemplativa. Su cabello castaño, largo y ondulado, se dispone sobre su espalda y hombros, cayendo, asimismo, en mechones por el pecho. Corona su testa la mencionada tiara real, que en este caso, sustituye a las doce estrellas. Igualmente, tras la cabeza, apreciamos un nimbo circular luminoso. El modelo de belleza femenina suavemente idealizada es versión del de Cano, aclimatada al genio propio de Bocanegra.

Sus sencillos ropajes presentan los colores acostumbrados: túnica blanca y manto azul. Esta última prenda, terciada de izquierda a derecha por la cintura, no cae sobre el brazo izquierdo, sino que se enrolla en él. Como detalle, uno de los ángeles, juguetea por ese flanco con el pico del manto, al intentar alzarlo.

El plegado de la túnica sigue la dirección vertical de la prenda. La pose girada del torso, presenta trazas diagonales. Asimismo, el movimiento de la pierna izquierda de la Virgen provoca un pliegue excesivamente marcado y anguloso que no resulta muy natural. El recogido del manto y su posterior envolvimiento en el brazo, generan ondulaciones y dobleces más señalados, dibujando líneas diagonales y circulares por las mangas.

Los ángeles desnudos que circundan la figura mariana aparecen pareados, a izquierda y derecha, esbozando un dinamismo destacable. Decoran sus cuerpos con diferentes lienzos en tonalidades ocres, azules y rosas, como si de pañuelos se tratase. Dichos seres celestes portan en sus manos algunos símbolos lauretanos, como los lirios, la palmera o las rosas. (Fig. 7 y Fig. 8)

Bella hasta el extremo es la *Inmaculada* que se halla en la capilla de la clausura del Convento del Santo Ángel Custodio en Granada[16]. Esta obra, de la cual tampoco se tenía conocimiento, la sacamos a escena, constituyendo una de las mejores muestras pictóricas inmaculistas de Bocanegra. Quizás sea el modelo que más se acerca al estilo de Cano, aunque en el detalle de las manos difiera del canon del racionero. Destaca el lienzo por su hermosa luminosidad, la belleza de la figura mariana y la elegancia que rezuma. (Fig. 9)

Mantiene la escena el esquema compositivo que acostumbra la iconografía, con la espléndida imagen de la Virgen en el centro, rodeada de ángeles portadores de símbolos letánicos, y envuelta por el habitual ambiente místico que caracterizan estos tipos iconográficos. Vuelve a evocar aquí, el fondo creado por Alonso Cano para la *Inmaculada* del Oratorio de Canónigos de la Catedral, emulando el disco solar tras la efigie femenina.

Según esto, observamos a María de pie, sobre una cabeza alada de ángel y, a su vez, sobre la luna en creciente, con las puntas hacia abajo. La silueta de la Virgen no resulta tan estilizada como en otros ejemplos de Bocanegra ya comentados. Sus manos no se presentan unidas, tal y como estipula el estilo *canesco*, algo que denota el esfuerzo de Bocanegra por variar las composiciones gestuales. Quizás, por tratarse de un tipo pictórico devocional y a la par conventual, para consumo interno en la vida diaria de la comunidad religiosa, encontremos esta diferencia en la pose

[16] *Ibíd.*, pp. 772-774.

gestual. La mano izquierda se posa sobre el pecho, mientras que la derecha queda al aire, en gesto inusual. Su cuello se gira suavemente hacia la izquierda, en dirección opuesta al movimiento que desarrolla la extremidad diestra. Su semblante sereno, dulce e impregnado de inocencia, manifiesta al espectador su pureza e irradia esa actitud de contemplación, propia de los modelos inmaculistas. Esto se acompasa con su mirada, tímida, dirigida al suelo. Su cabello se dispone según acostumbra Bocanegra en sus *Inmaculadas*, dejando caer sobre el pecho algún mechón de pelo. De su testa se desprende un haz de luz, en nimbo circular, dentro del cual se colocan las típicas estrellas. Su rostro evoca al de la *Inmaculada* que se encuentra en el Depósito del Museo de Bellas Artes de Granada[17], aunque alcanzando en este ejemplo conventual una mayor perfección y elegancia. (Fig. 10)

La Virgen viste los sencillos ropajes habituales, la túnica blanca y el manto azul. No se aprecian, en este caso, ningún tipo de adorno que enriquezcan las prendas. El manto se tercia de izquierda a derecha por la cintura, para recogerse finalmente sobre el brazo izquierdo. Al igual que en el ejemplo de La Cartuja, en este lienzo se aprecia también un buen trabajo en el plegado de las vestimentas. En líneas generales, se percibe un interesante vuelo de los paños. En la parte de la túnica que cubre el pecho, contemplamos una labor que imita a la realizada por Cano en la *Inmaculada* del Oratorio de Canónigos. Los pliegues se multiplican por las mangas y extremidades inferiores, acentuándose por el juego de luces y sombras que invade la escena. Las ondulaciones dibujan diferentes líneas, no sólo se limitan a la caída natural de la prenda. Éstos se vislumbran acentuados, angulosos y un tanto rígidos. Destaca por la parte central de la túnica un marcado doblez vertical entre ambas piernas. El manto, de trazos más suaves por su volatilidad, esboza líneas diagonales según el recogido del mismo. El desarrollo de los vuelos se acentúa más con el plegado circular bajo su brazo derecho, así como con el pico inferior izquierdo de la vestimenta.

Los ángeles desnudos que circundan los pies de la Virgen se disponen de forma curva y cóncava, recordando el esquema que Juan de Sevilla realiza en sus *Inmaculadas*. Dichos seres celestes, de bella anatomía, portan diferentes elementos

[17] OROZCO DÍAZ, E. *Pedro…,* op. cit., p. 114; OROZCO DÍAZ, E. *Guía…,* op. cit., p. 63; GALLEGO Y BURÍN, A. *El Barroco…,* op. cit., p. 80; GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M. *Obra dispersa…,* op. cit., pp. 598 y 655; *Museo…,* op. cit., p. 126; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., pp.759-760.

lauretanos, en concreto, la palmera, las rosas y las azucenas. Asimismo, los ángeles de los extremos, llevan como adorno lienzos, a modo de pañuelos, en color ocre y rosa. Estos personajes despliegan bellos movimientos, que generan dinamismo y vivacidad al cuadro.

La obra inmaculista de Pedro Atanasio Bocanegra en Granada se completa con la famosa *Inmaculada* de la iglesia del Monasterio de La Cartuja[18], su obra cumbre de esta temática, así como es destacable el lienzo concepcionista de la capilla de la Santísima Trinidad de la Catedral, que se viene atribuyendo a su autoría[19]. Puesto que son obras bastante descritas y comentadas, no nos detendremos en su comentario. Junto a estas, también tendríamos que hacer mención a otro cuadro que consideramos salido de su factura y que, siendo inédito, sacamos a la luz siguiendo criterios meramente estilísticos. Concretamente nos referimos a uno que se conserva en la clausura del capitalino Convento de las Comendadoras de Santiago[20]. Siguiendo esa línea, encontramos otro en la parroquial de Monachil (Granada)[21], aunque obra de un discípulo poco conocido llamado Manuel Ruiz Caro de Torres[22]. (Fig. 11 y Fig. 12)

Curioso es el ejemplo que extraemos del Convento de las Comendadoras de Santiago en Granada, que atribuimos a los pinceles de Bocanegra. El modelo difiere notablemente del establecido por Alonso Cano. En cierto modo, recuerda algún tipo inmaculista realizado por su coetáneo Juan de Sevilla, como el que se halla en la capilla catedralicia de Santa Teresa o, en menor medida, el del Seminario Mayor, ambos ya mencionados. Pero con total probabilidad, el arquetipo que evoca tanto en el plegado del manto como en la disposición de las manos es el que realizó el propio

---

[18] CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario…,* op. cit., p. 155; OROZCO DÍAZ, E. *Pedro…,* op. cit., pp. 86-87; *Centenario…,* op. cit., p. 87; SALAS, X. (de) *Noticias…,* op. cit., p. 159; GALLEGO Y BURÍN, A. *Granada…,* op. cit., p. 303; *Guía…,* op. cit., p. 183; OROZCO DÍAZ, E. *La Cartuja de Granada.* León, Editorial Everest, 2000, p. 42; CALVO CASTELLÓN, A. "Alonso Cano…", op. cit., p. 49; CALVO CASTELLÓN, A. "La Inmaculada…", op. cit., p. 398; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., pp. 769-771.

[19] OROZCO DÍAZ, E. *Pedro…,* op. cit., p. 106; GALLEGO Y BURÍN, A. *Granada…,* op. cit., pp. 272-273; CAZORLA GARCÍA, C. "La vida de la Virgen…", op. cit., p. 253; CALVO CASTELLÓN, A. "La Inmaculada…", op. cit., p. 404; CALVO CASTELLÓN, A. "La pintura en la Catedral…", op. cit., p. 365; PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., pp. 766-768.

[20] *Ibídem,* p. 775.

[21] Archivo de la Parroquia de Monachil, *Ynbentario de la Plata, vienes y alajas, y demás ornamentos que tiene esta Yglesia del lugar de Monachil, y que a el presente ai en ser,* fol. 35 vº; Archivo Histórico Diocesano de Granada [A. H. D. Gr.], *Leg. 188-F,* pza. 19, s. f., PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…,* op. cit., p. 775.

[22] Debo esta información a la gentileza del prof. José Manuel Gómez-Moreno Calera.

Bocanegra en la *Asunción* que se conserva en la sede de la Caja General de Ahorros de Granada.

Así pues, como acostumbra la iconografía concepcionista, la imagen de la Virgen aparece en el centro de la imagen rodeada de ángeles. Cabezas de angelotes se sitúan en las esquinas superiores del lienzo, así como rodeando la testa de la figura. Asimismo, en la parte inferior, contemplamos sendos seres celestes de cuerpo entero portando elementos letánicos como las azucenas en la zona derecha, o la palma en el lado opuesto. El ambiente místico envuelve una escena en la que las nubes y la amplia luminosidad marcan la pauta del fondo del cuadro. (Fig. 13 y Fig. 14)

La Virgen se halla de pie según la pose habitual. La complicada ubicación del lienzo impide que podamos percatarnos si la misma se ubica sobre cabezas aladas de ángeles, globo terráqueo o elemento lunar. Se distancia notablemente del modelo *canesco* en la posición de sus manos. Su brazo derecho se abre hacia ese lado con su palma abierta. Por el contrario, la mano derecha se coloca descansada sobre el pecho. Su cabeza se inclina sutilmente a la diestra, a la par que su cadera, componiendo un delicado giro. La mirada baja, con los ojos prácticamente cerrados, inspiran la sencillez del recogimiento. De su cabeza se desprende la característica luminosidad en nimbo circular, donde también se aprecian las doce estrellas que coronan la testa. El cabello, largo, ondulado y castaño, se dispone sobre los hombros.

La Virgen viste las consabidas vestimentas marianas: túnica sencilla blanca y manto azul. Esta última prenda se dispone sobre su hombro izquierdo, siendo recogida bajo dicho brazo. Por el lado contrario queda al aire, generando un destacado vuelo. Esto le proporciona un enorme dinamismo a la escena, eminentemente inmovilista como requeriría el modelo iconográfico. En lo referente al plegado de las prendas, en la túnica se observan ondulaciones paralelas y verticales bastante suaves, que siguen la silueta de la figura. Debido a que la misma adelanta levemente su pie izquierdo, se aprecia un pliegue más marcado por la zona central. En las mangas los dobleces, siendo muy matizados, se ven un tanto artificiosos, especialmente en los del brazo derecho. Si nos centramos en el manto, la colocación del mismo ya sugiere una vaporosidad, quizás algo forzada, pero que desarrolla un plegado muy suave.

Lo más notable de esta obra es, quizás, la mínima independencia de criterio que invalida el carácter de copia mecánica que suele acostumbrar Bocanegra en sus interpretaciones de la iconografía concepcionista tan afectas al modelo *canesco*.

Cercana a los modelos mencionados de Bocanegra es la *Inmaculada* de la parroquial de Monachil, del pintor Manuel Ruiz Caro de Torres, cuya autoría apareció en la parte posterior del lienzo en unas tareas de restauración[23].

Manteniendo el esquema habitual de la composición, la Virgen se encuentra en el centro de la escena, rodeada de nubes y ángeles, envolviéndolo todo una cálida luminosidad. En la parte inferior contemplamos un paisaje rural en el que se vislumbra, a modo de detalle, uno de los elementos letánicos: la Torre de David.

La figura mariana se halla de pie, sobre cabezas aladas de los mencionados seres celestes, amén de situarse encima de la tradicional luna con las puntas hacia abajo. Su cabeza se gira graciosamente hacia la izquierda, dirigiendo su mirada hacia el suelo. Sus manos no se disponen según el tipo *canesco*. Su brazo derecho queda al aire a la altura del pecho, mientras que con el izquierdo sostiene un delicado cetro, elemento un tanto ajeno a la iconografía inmaculista que, unido a la corona que orla su testa, nos muestra la idea de realeza de la Virgen. Este último detalle, como ya hemos referido, es bastante usual en los lienzos concepcionistas de Bocanegra. El cabello, largo, ondulado y castaño, cae sobre sus hombros y pecho en mechones.

La Virgen viste túnica en tono blanco. Cubre su espalda con el clásico manto azul, marcando las formas ahusadas que se disponen desde Cano. Éste se recoge sobre el brazo izquierdo, cayendo el pico por dicho flanco.

Con respecto al plegado de las vestiduras, se constata una manera de concebirlo un tanto artificial, determinado por la voluminosidad que se le pretende dar al ropaje. En la túnica se contemplan ondulaciones marcadas pero suaves, especialmente destacadas tanto en la manga derecha como en la parte inferior. Éstas últimas dibujan líneas diagonales. El manto, terciado a lo *canesco*, se percibe vaporoso y amplio. El plegado que desarrolla la prenda lo determina el modo en que se sujeta, trazando líneas diagonales y mostrando juegos de luces y sombras.

---

[23] GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. "Arte, arquitectura y urbanismo: los testimonios del pasado", en: *Historia de un pueblo de la Sierra: Monachil* [TITOS MARTÍNEZ, M. (coord.)]. Monachil, Ayuntamiento, 1995, p. 352.

Finalmente, rodean la imagen de María diferentes parejas de ángeles desnudos, ubicados en la parte superior, intermedia e inferior. Despliegan diferentes movimientos y escorzos, proporcionando al cuadro un marcado dinamismo. Algunos de ellos sostienen elementos letánicos, concretamente la azucena, el lirio y la estrella.

Para concluir este artículo, queremos reseñar dos iconografías inmaculistas, que no son en sí *Inmaculadas* propiamente dichas, pero que están relacionadas con la temática. Se tratan de una *Tota Pulchra* que estaría cercana al estilo de Juan de Sevilla, ubicada en el Monasterio de San Jerónimo[24], y del lienzo denominado *Dios Padre creando la Inmaculada Concepción de la Virgen*, que pertenecería a la factura de Pedro Atanasio Bocanegra, según creemos[25].

Sobre la primera obra, hemos de comentar la sutilidad que existe a la hora de diferenciar la imagen de la *Tota Pulchra* de la de la *Inmaculada Concepción*. Entenderíamos por el primer tipo *"a la imagen de María rodeada de los atributos extraídos del libro del Cantar de los Cantares y de otras obras del Antiguo Testamento"*[26]. En este sentido, el tratadista Molanus comentaba lo siguiente, en 1568, sobre este asunto: *"Lo mismo que en el Cantar de los Cantares se asocia rectamente a la Santa Virgen: así incluso esta misma imagen de la Virgen es propia de una invención, en la cual es pintada para ella el Sol, las Estrellas, la Luna, la Puerta del Cielo, el Lirio entre las espinas, el Espejo sin mancha, el Huerto cerrado, la Fuente sellada, la Ciudad de Dios, de modo similar a como se dice en estas palabras: «Toda limpia eres, amiga mía, y no hay mancha en ti. Elegida como el sol, pulcra como la luna, estrella del mar, puerta del cielo, como lirio entre espinas…»."*[27]. (Fig. 15)

Según lo dicho, extraemos este ejemplo de *Tota pulchra* que, a nuestro juicio, es la muestra más bella de dicha iconografía que hemos visto en nuestro trabajo de campo por el Arzobispado de Granada, y que consideramos un lienzo cercano a la paleta de Juan de Sevilla, ubicado en el Monasterio de San Jerónimo. Probablemente se trate de un trabajo del taller de dicho autor, ya con tintes dieciochescos, según se puede apreciar en el vuelo de las prendas. Constituye un modelo tardío de tal

---

[24] PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…*, op. cit., pp. 682-684.
[25] AHDGr., *Leg. 188-F*, pza. 19, fol. 2 rº; y PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica…*, op. cit., pp. 1009-1010.
[26] *Ibídem*, p. 530.
[27] MOLANUS, J. "De Historia SS. Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abusus", en: *Theologiae. Cursus Completus.* París, J. P. Migne, 1843, col. 294.

iconografía, de finales del siglo XVII o principios del XVIII, caracterizándose por la grandiosa belleza y delicadeza que el discípulo de Alonso Cano imprimía a sus lienzos. En este caso concreto, no se copia el prototipo *canesco* en forma de huso que utilizará para algunas *Inmaculadas*, ni tampoco recuerda el vuelo de las vestimentas, a otros ejemplos del tema inmaculista de Sevilla.

La composición de los elementos del lienzo mantiene el clásico esquema: la Virgen se sitúa en el centro, disponiéndose en torno a ella los diferentes símbolos lauretanos. Envolviendo la escena, se percibe el ambiente místico tradicional, representado a base de nubes y luminosidad de tonalidades doradas.

De este modo, observamos a María de pie, teniendo como escabel de sus pies cabezas de ángeles aladas. Junta sus manos a la altura del pecho, uniéndolas levemente por las yemas de los dedos y, girándolas, asimismo, sutilmente hacia la derecha. Dirige su mirada hacia abajo, con los ojos entrecerrados, en actitud meditativa. En el rostro destaca la suavidad de su pincelada, muy diluida, con delicadas veladuras y marcando un tipo genéricamente *canesco*. Su pelo es largo, ondulado y rubio, cayendo en mechones por los hombros. Corona su cabeza con las típicas doce estrellas, en posición horizontal. Igualmente, de su testa se irradia un haz de luz, formando un nimbo circular.

Destacan de las vestiduras de la Virgen su riqueza, especialmente en el manto. Parece que el pintor quisiera, más que realizar una obra pictórica, emular las trazas de la escultura en las prendas. Así pues, viste túnica de tonalidad rosácea, en la que en la parte superior, al cuello, se percibe una cenefa de color dorado, con motivos en pedrería. El brazo derecho de la Virgen copia en sus pliegues las pinturas de Cano. Decora la vestimenta un gracioso lazo de tres lazadas, con broche al centro. Lo más llamativo de las vestiduras es el manto. De color azul, se observa el forro en tonalidad roja. Recorre el borde del mismo una delicada cenefa, a modo de encaje, en coloración plateada. La prenda se tercia de izquierda a derecha, cayendo sobre el brazo izquierdo.

En lo concerniente al plegado de las prendas, destaca el trabajo realizado en las mangas de la túnica. De elaboración suave, abundante y amplia, repite el modelo *canesco* que el racionero representó, tanto en la *Inmaculada* escultórica de la sacristía de la Catedral granadina, como en la pintura del Oratorio de canónigos. El manto desarrolla un amplio y vistoso vuelo. En cierto modo, la disposición del

mismo, recuerda las formas trapezoidales de las *Inmaculadas* sevillanas. Las ondulaciones, muy abundantes y blandas, generan ejes en diagonal, lo que acentúa la sensación de movimiento y dinamismo.

A ambos lados de la figura de María, se vislumbran los diferentes símbolos letánicos. De este modo, en la parte izquierda, contemplamos la Torre de David, la puerta y el espejo. Asimismo, en el flanco derecho, vemos el pozo, la escala de Jacob y otro elemento, difícilmente identificable, que bien podría representar el templo.

La última obra que traemos a colación es una excepcional interpretación del tema de la creación de la Concepción Inmaculada de la Virgen que, por su delicada belleza, es digna de un leve comentario. Lo encontramos en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción del municipio de La Zubia (Granada). En esta obra, lo que realmente contemplamos es una representación de la *Inmaculada*, a la cual se une la imagen de Dios Padre, como complemento. Según esto, vemos la imagen femenina según las trazas del modelo iconográfico inmaculista. A la izquierda, sobre una nube, aparece Dios Padre que, con su mano derecha, ejecuta su acto creador. Sobrevuela la escena el Espíritu Santo en forma de paloma. El episodio se envuelve del clásico ambiente místico, representado a base de nubes y tonos dorados. Asimismo, acompaña a la escenografía, la acostumbrada corte celestial de ángeles desnudos. (Fig. 16)

Así pues, observamos a la Virgen un tanto orientada hacia la derecha, de pie, sobre la luna en creciente con las puntas hacia arriba. Su torso se gira sutilmente hacia la derecha, mientras que su cuello sigue la dirección opuesta, marcando un ligero *contraposto*. No une sus manos por las yemas de sus dedos, sino que la mano izquierda se posa sobre el pecho, mientras que la derecha queda al aire, en gesto inusual. Su mirada baja, con sus ojos entreabiertos, transmiten esa actitud serena y contemplativa. El cabello se dispone según hemos analizado en otros modelos de la escuela granadina. Realmente esta imagen es una copia de la *Inmaculada* que encontramos en el convento del Santo Ángel Custodio, y que atribuíamos a Pedro Atanasio Bocanegra. Por esta razón, posiblemente, esta pieza también provenga de sus pinceles.

El Padre Eterno, representado a la manera habitual, como un hombre en su vejez, centra su atención en la mujer. A la par que posa su mano derecha sobre la cabeza de María, deja la opuesta al aire. Esto, unido a su particular pose, un tanto

inclinada, y los amplios vuelos de los ropajes, le dan un marcado movimiento a su figura. La Virgen viste los típicos atuendos inmaculistas, con túnica blanca y manto azul. La figura divina, asimismo, se presenta ataviada con similares prendas, pero en tonos rosáceos y también azules. Con respecto al plegado de las vestiduras, destaca principalmente la labor realizada en las prendas de Dios Padre. El enorme dinamismo que se le imprime a los paños, condiciona los mismos. En la túnica se perciben muy marcados, aunque suaves, según la caída de la vestimenta, trazando líneas verticales. En cambio, los pliegues del manto, se aprecian más ondulados, esbozando un gran arco, tal y como dibuja el vuelo del lienzo. Con respecto al plegado de las vestiduras marianas, nos remitimos al ya comentado ejemplo del Convento del Santo Ángel Custodio, para evitar reiteración.

Finalmente, los ángeles desnudos que circundan a los personajes principales, desarrollan destacados movimientos, marcando bellos escorzos y dinamismo.

El cuadro se encuentra en buen estado de conservación. En el inventario realizado por el presbítero Don Luis Eduardo López y Gascón, con fecha de 1 de septiembre de 1911, esta obra ubicada en el retablo de la Virgen del Rosario, ya aparece citada.

Como conclusión a todo lo expuesto, mediante este trabajo pretendemos sacar a la luz obras inéditas relacionadas con la iconografía concepcionista de los discípulos más directos del genial Alonso Cano, o en su defecto, corregir algún error consolidado con el tiempo. De este modo, y siempre siguiendo criterios estilísticos, puesto que en nuestra labor de investigación no hemos hallado notables elementos documentales, proponemos como obra de Juan de Sevilla el lienzo del comedor del Seminario Mayor de Granada; asimismo aportamos la autoría de Miguel Pérez de Aibar, dato encontrado en el archivo, para el cuadro de la parroquial de San José, y que tradicionalmente se ha atribuido a Juan de Sevilla. Asimismo, estipulamos como obras de Pedro Atanasio Bocanegra los siguientes lienzos: el de la Residencia de la Compañía de Jesús, el de la clausura del Convento del Santo Ángel Custodio y el del Monasterio de las Comendadoras de Santiago. Igualmente, cercano al estilo de los pinceles de Juan de Sevilla, creemos que es el cuadro de la portería del Monasterio de San Jerónimo que representa la iconografía de la *Tota pulchra*. Cierra este muestrario el lienzo *Dios Padre creando la Inmaculada Concepción de la Virgen* de la localidad granadina de La Zubia, que sigue a la perfección las trazas de Bocanegra.

Finalmente, y como hemos podido comprobar, estos seguidores tan cercanos al maestro Alonso Cano mantienen notoriamente su influjo en la temática concepcionista. A pesar de ello, y mostrando una mínima independencia, desarrollan algunos intentos de variación del prototipo que complementan una iconografía concepcionista en Granada que, en líneas generales, se mantuvo íntimamente ligada a las trazas del racionero Cano no sólo en la centuria del Seiscientos, sino también a lo largo del siglo XVIII y XIX.



Fig. 1. *Inmaculada Concepción*, Atrib. Juan de Sevilla, c. 1670. Comedor del Seminario Mayor de Granada. Foto: José Antonio Peinado Guzmán [JAPG].

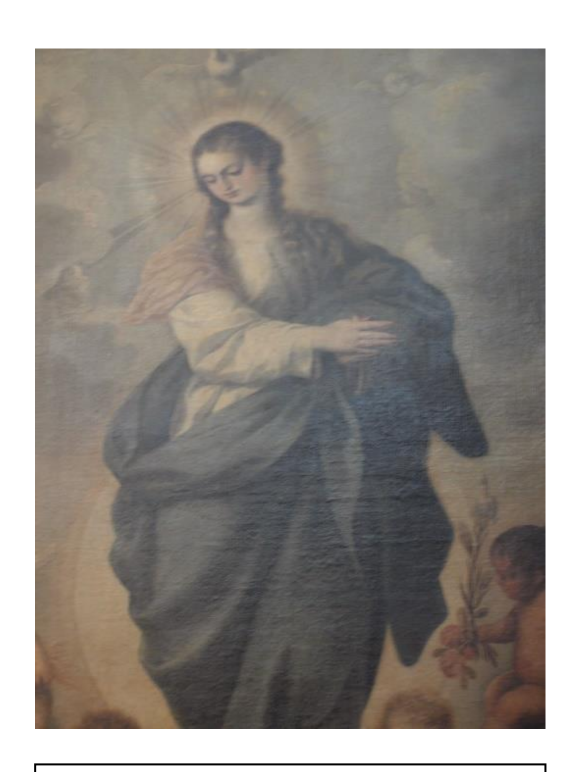


Fig. 2. *Inmaculada Concepción,* Juan de Sevilla, segunda mitad del siglo XVII. Ayuntamiento de Granada. Dependencias del Salón de Plenos. Foto: [JAPG].

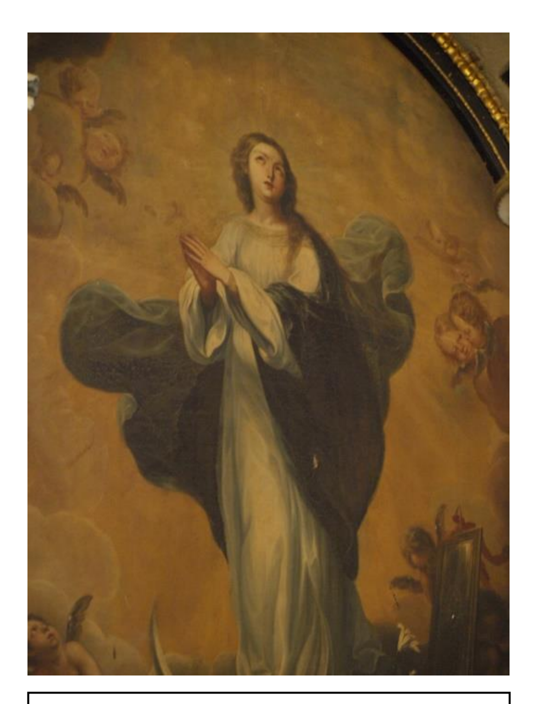


Fig. 3. *Inmaculada Concepción,* Juan de Sevilla, c. 1670. Catedral de Granada. Capilla de Santa Teresa. Foto: [JAPG].

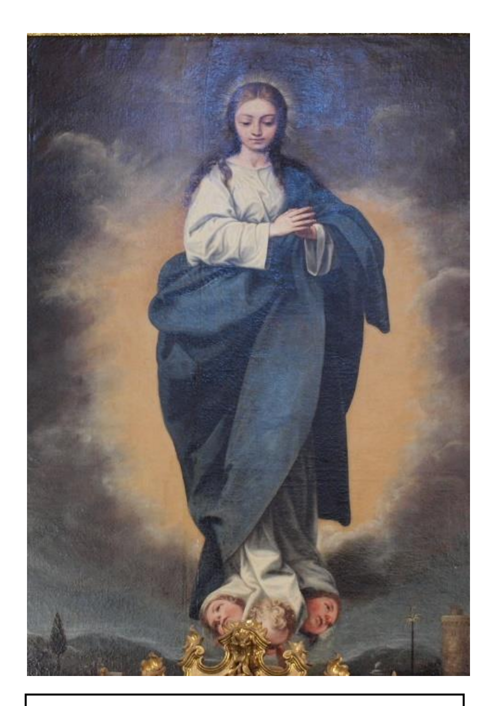


Fig. 4. *Inmaculada Concepción,* Miguel Pérez de Aibar, 1664. Iglesia parroquial de San José (Granada). Capilla Bautismal. Foto: [JAPG].

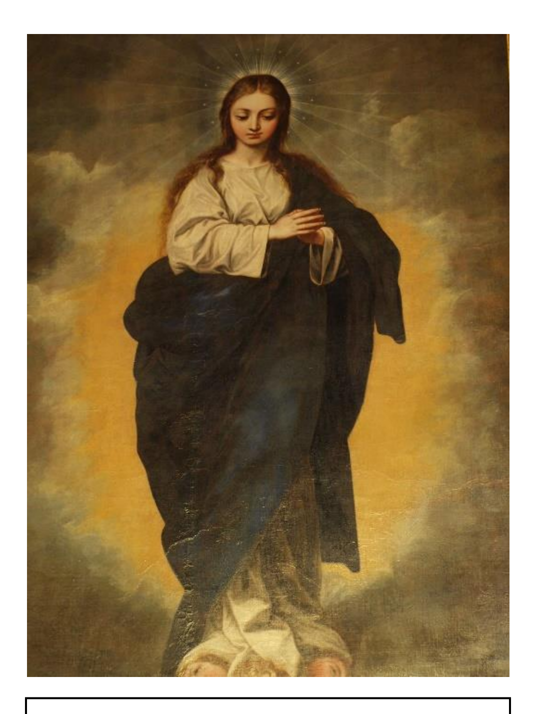


Fig. 5. *Inmaculada Concepción*, Juan de Sevilla, segunda mitad del siglo XVII. Hospital Real de Granada. Rectorado. Foto: [JAPG].

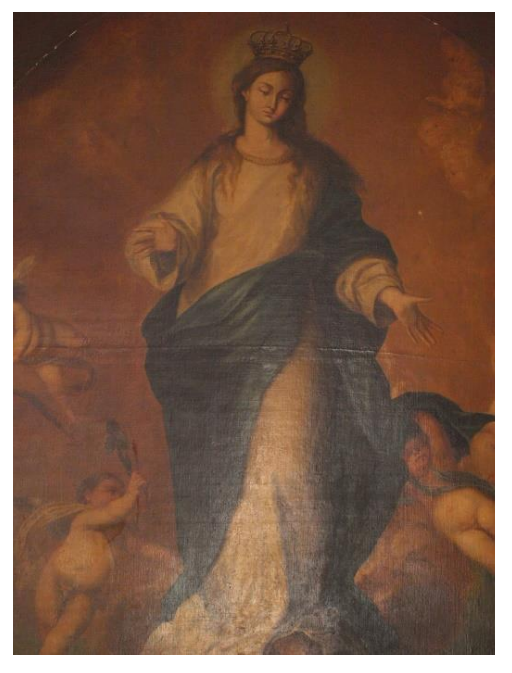


Fig. 6. *Inmaculada Concepción,* Atrib. Pedro Atanasio Bocanegra, último tercio del siglo XVII. Residencia de la Compañía de Jesús de Granada. Dependencias de la entrada. Foto: [JAPG].



Fig. 7. *Inmaculada Concepción*, Atrib. Pedro Atanasio Bocanegra, c. 1676-1689. Monasterio de la Concepción de Granada. Presbiterio. Foto: [JAPG].

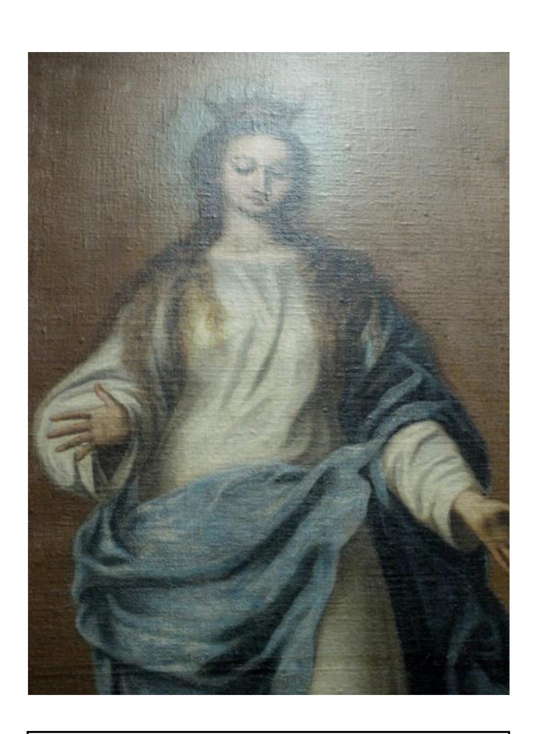


Fig. 8. *Inmaculada Concepción*, Atrib. Pedro Atanasio Bocanegra, segunda mitad del siglo XVII. Museo de Bellas Artes de Granada. Depósito. Foto: [JAPG].



Fig. 9. *Inmaculada Concepción,* Atrib. Pedro Atanasio Bocanegra, segunda mitad del siglo XVII. Convento del Santo Ángel Custodio de Granada. Capilla de la clausura. Foto: [JAPG].

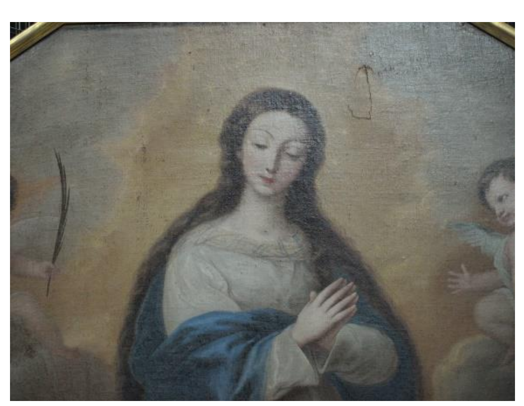


Fig. 10. *Inmaculada Concepción,* Pedro Atanasio Bocanegra, segunda mitad del siglo XVII. Museo de Bellas Artes de Granada. Depósito. Foto: [JAPG].



Fig. 11. *Inmaculada Concepción,* Atrib. Pedro Atanasio Bocanegra, segunda mitad del siglo XVII. Catedral de Granada. Capilla de la Santísima Trinidad. Foto: [JAPG].



Fig. 12. *Inmaculada Concepción,* Pedro Atanasio Bocanegra, 1676. Monasterio de La Cartuja de Granada. Iglesia. Foto: [JAPG].

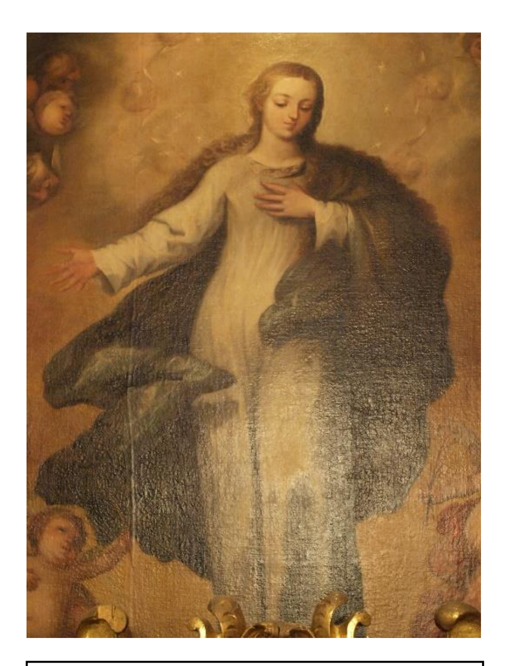


Fig. 13. *Inmaculada Concepción,* Atrib. Pedro Atanasio Bocanegra, segunda mitad del siglo XVII. Convento de las Comendadoras de Santiago de Granada. Clausura. Foto: [JAPG].

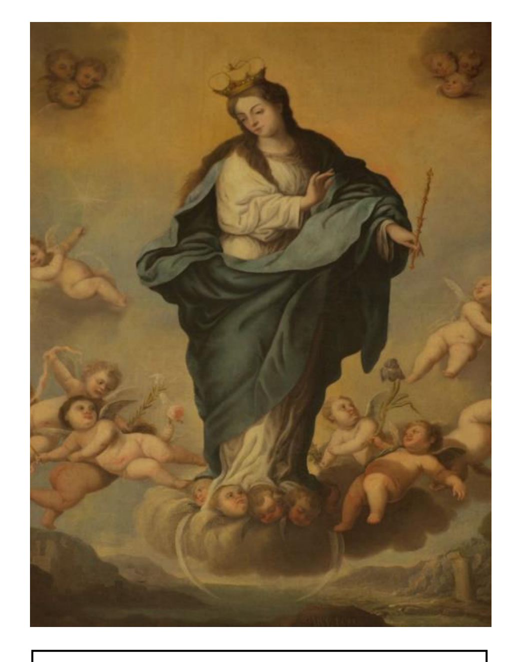


Fig. 14. *Inmaculada Concepción,* Manuel Ruiz Caro de Torres, c. 1687-1710. Iglesia parroquial de La Encarnación de Monachil (Granada). Muro de la Epístola. Foto: [JAPG].

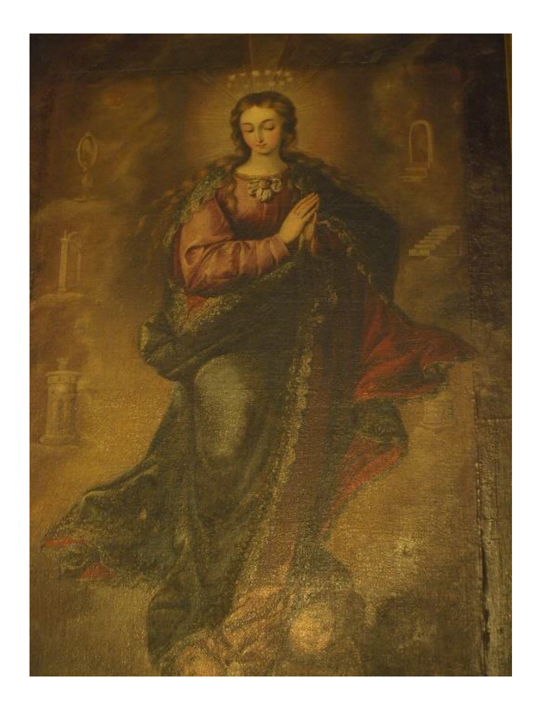


Fig. 15. *Tota pulchra,* Estilo Juan de Sevilla, finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Monasterio de San Jerónimo de Granada. Portería. Foto: [JAPG].

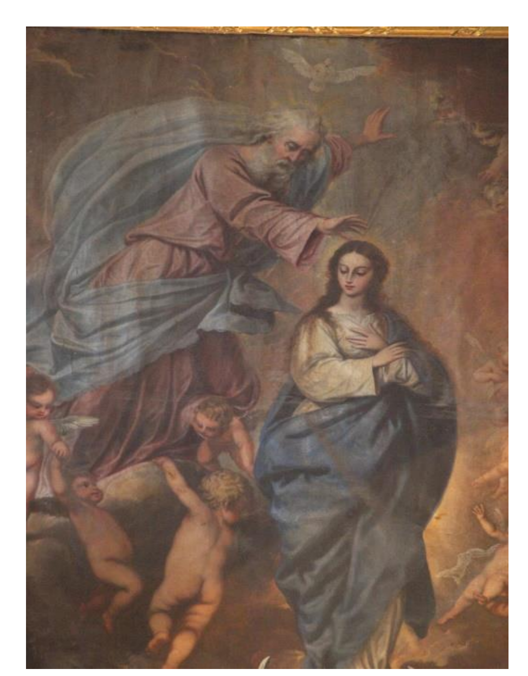


Fig. 16. *Dios Padre creando la Inmaculada Concepción de la Virgen,* Atrib. Pedro Atanasio Bocanegra, finales del siglo XVII. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de La Zubia (Granada). Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Foto: [JAPG].

ENTRE PORTUGAL Y ANDALUCÍA: LA ORNAMENTACIÓN EN PORTADAS MANIEIRISTAS Y BARROCAS

Maria João Pereira Coutinho
Universidade Nova de Lisboa

RESUMEN: En este trabajo se pretende abordar las afinidades ornamentales existentes entre algunos de los ejemplos seleccionados de portales religiosos portugueses y andaluces de seiscientos y setecientos. La caracterización tipológica de las portadas, partiendo tanto de su estructura como de la ornamentación que tienen, constituye uno de los puntos a tratar en este estudio. Otro aspecto que merece nuestra atención es la conjunción de los anteriores repertorios ornamentales, comunes en la retablística, en los túmulos y en otras expresiones artísticas del Manierismo y del Barroco.
PALABRAS CLAVE: Portugal, Andalucía, Manierismo, Barroco, Portadas, Ornamentación.

ABSTRACT: This paper aims to study the ornamental affinities between some Portuguese and Andalusians examples of 16th and 17th centuries religious portals. Typological characterization of the facades, starting aware of their structure and ornamentation, It`s one of the items on this study. Another aspect that deserves our attention is the connection with ornamental repertoires, in common with altarpieces, with tombs and other artistic expressions of Mannerism and Baroque.
KEYWORDS: Portugal, Andalusia, Mannerism, Baroque, Portals, Ornamentation.

INTRODUÇÃO[1]

Tendo nos últimos anos assistido a um interesse alargado pela temática do portal religioso na Península Ibérica, circunscrito a estudos locais, não só pelo reconhecido papel dialogante e catequético que estas estruturas desempenharam nos sécs. XVII e XVIII, como pelo facto de espelharem a criatividade de arquitectos, riscadores, canteiros e escultores, é, no nosso entender, importante traçar um paralelo entre produções que nem sempre recorreram aos mesmos materiais, mas que parecem ter tido expressões formais e ornamentais idênticas, como a portuguesa e a andaluza[2].

Essas estruturas arquitectónicas, para além de responderem a uma funcionalidade, foram também difusoras da propaganda devocional contrarreformista, sobretudo quando integraram escultura sacra, compreendendo vários tipos de soluções decorativas nos elementos que envolveram a imaginária, impressas nos *Tratados de Arte* e de *Arquitectura*, mas recriadas ao sabor da religiosidade local. Circunstanciando, com o Concílio de Trento e com os ditames proclamados, apropriados por teóricos e veiculados em diversas obras, de que se salienta as *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* de Carlos Borromeu[3], as fachadas das casas religiosas fixaram a importância das Imagens nessas

---

[1] A presente investigação inscreve-se no âmbito do nosso projecto de pós-doutoramento, intitulado *Pórtico: Estruturas de pedraria em fachadas de igrejas do distrito de Lisboa do domínio Filipino ao Terramoto* (SFRH/BPD/85091/2012), apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com financiamento comparticipado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e da Ciência, e que decorre pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

[2] LUBELZA, C. *Portadas Manieristas y Barrocas granadinas*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1992; GOITIA, F. "Herrera y la composición de las fachadas de los templos", em: *Juan de Herrera y su influencia: actas del simposio*, Santander, 1993, pp. 183-195; QUINTÃO, J. *Fachadas de Igrejas Portuguesas de Referente Clássico*. Porto, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2005; SANTOS, J. "As Portas da Jerusalém Celeste: proposta de síntese formal para as fachadas de duas torres na arquitetura religiosa portuguesa entre os séculos XVI e XVIII", *Artis*, nº 7-8 (2009) pp. 55-280; SANTOS, M. "O Portal da Igreja de Nossa Senhora da Conceição Velha. Da Ornamentação de *Grottesche* à Representação da *Mater Omnium*", *Artis*, nº 7-8 (2009) pp. 43-72; GONZÁLEZ TORNEL, P. "De puerta a fachada. Portadas Barrocas en la ciudad de Valencia", em: *Historia de la Ciudad, IV, Projecto y complejidad*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2009, pp. 140-153; GÓMEZ-MORENO CALERA, J. "La Ornamentación Arquitectónica Granadina en la Primera mitad del Siglo XVII: Alonso de Mena Arquitecto, Retablista y Decorador", em: GILA MEDINA, L. (coord.) *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013, pp. 83-142, entre outros autores que se dedicaram a este tema.

[3] Acerca desta obra consulte-se a seguinte versão: BORROMEO, C. *Instrucciones de la Fábrica y Del Ajuar Eclesiásticos* (Tradução de Bulmaro Reyes Coria). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1935-1985.

superfícies e particularmente nas portadas. Nesses pontos, oragos de templos, como a iconografia da *Virgem abraçando o Filho*, especificada por esse autor como a mais significativa, e outros Santos, cujo papel foi reiterado nesse momento da história religiosa, foram integrados em variadíssimas soluções decorativas, subordinadas à vontade estabelecida pelo bispo que administrava a diocese, e enfatizados por ornamentações adjacentes. O carácter decorativo dessas estruturas na Península Ibérica, e também à semelhança com o que ocorreu em outros pontos mediterrânicos, consolidou a estruturação de tipologias, desenvolvidas a partir de novos modelos de pilastras, com modilhões, e de colunas, com fustes espiralados, por exemplo, que integraram esculturas de vulto e baixos-relevos e que se articularam com inúmeras soluções de remates[4]. Essas soluções, sustentadas em fontes puramente gráficas, e por conseguinte de natureza estética, devedoras da transportabilidade dos *Tratados de Arte* e de *Arquitectura*, e das estampas ornamentais avulsas, de matriz romana[5], conduziram à rápida disseminação de composições inovadoras, com novos vocábulos ornamentais, base das analogias que iremos reconhecer ao longo deste estudo.

BREVE CARACTERIZAÇÃO DOS PORTAIS RELIGIOSOS EM PORTUGAL E NA ANDALUZIA

Na sequência dos aspectos anteriormente aludidos, como a deliberada inclusão da imagem sagrada no portal e a rápida adesão a esquemas compositivos e decorativos veiculados nas obras impressas, configuraram-se estruturas que no caso português foram concebidas e concretizadas entre a soberania dos Áustria e as primeiras décadas do governo dos Bragança, e que no caso espanhol só estiveram afectas à vigência dos primeiros e ao início da dinastia dos Bourbon. Esses objectos,

[4] Sobre o valor da imagem no Cristianismo veja-se LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. *Imágenes elocuentes, Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada, Editorial Atrio, 2008, pp. 21-30.

[5] Veja-se por exemplo no que refere à ornamentação a divulgação feita a partir de: SAGREDO, D. *Medidas del Romano*. Toledo, Na casa de Ramón de Petras, 1526; CATANEO, P. *I Quattro Primi Libri di Architettura di Pietro Cataneo Senese*. Veneza, In casa de figlivoli di Aldo, 1554 e SERLIO, S. *De Architectura libri quinque... / à Ioanne Carolo Saraceno ex italica in latinam linguam nunc primùm translati atque conuersi...* Venetiis, apud Franciscum de Franciscis Senensem [et] Ioannem Chriegher, 1569, mas também a partir das estampas avulsas de Agostino Veneziano (c.1490-1540), Giovanni Antonio da Brescia (?-1531) e Marcantonio Raimondi (c. 1480-1527/34), entre outros que poderíamos nomear.

realizados por artistas de várias nacionalidades, materializaram no contexto religioso, a vontade do clero e de outros encomendadores, e contribuíram para o desenvolvimento de modelos que exibiram afinidades plásticas.

O primeiro conjunto de portais por nós eleito, cronologicamente situado entre c. 1580 e 1660, caracterizou-se por não apresentar uma grande variação planimétrica, mas com alguma inovação devedora da mimetização de estruturas arquitectónicas em outras idênticas. Se tomarmos como exemplos os casos ainda sobreviventes das portadas que povoam as fachadas da igreja da Misericórdia de Guimarães, c. 1607[6], da igreja da Misericórdia de Aveiro, c. 1615 (Fig. 1)[7], e da Sé de Viseu, c. 1636, com risco de João Moreno, arquitecto de Salamanca[8], entre muitos outros exemplos que poderíamos elencar, mas que infelizmente não chegaram até aos nossos dias, observamos que, apesar destes portais poderem variar, quanto ao número de andares e de tramos, apresentaram manifesta homogeneidade, conseguida através da configuração quase piramidal patente em todos eles, e através do recurso a duplas pilastras ou a pares de colunas. A somar àqueles elementos, fortemente estruturantes, as portadas desse período recorreram genericamente, e na sua maioria, à utilização de nichos para albergarem imaginária, inscrevendo-as não apenas nos já mencionados desígnios proclamados pelo Sagrado Concílio Tridentino, que determinava a inclusão da representação do orago na fachada, mas dotando-as de outros princípios que reforçavam a ideia de uma Igreja hierarquizada. Na Andaluzia, para a mesma época, podemos observar este tipo de estrutura em exemplos como o do portal do antigo colégio de São Bartolomeu e Santiago de Granada, que embora tenha sido originalmente casa da família italiana Beneroso, teve significativa campanha de obras aquando da passagem da Companhia para esse local em 1702[9]. O portal terá sido possivelmente reaproveitado e o seu programa adequado à nova função religiosa. Outro exemplo,

[6] Edifício e Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Guimarães, Lisboa, Instituto da Habitação e de Reabilitação Urbana, Ficha SIPA NºIPA.00005174, [consulta:20-10-2016].-http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5174-.

[7] Igreja da Santa Casa de Misericórdia de Aveiro, Lisboa, Instituto da Habitação e de Reabilitação Urbana, Ficha SIPA NºIPA.00005173, [consulta:20-10-2016].-http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5173-.

[8] ALVES, A. "Artistas Espanhóis na Cidade de Viseu nos Séculos XVI e XVII", em: DIAS, P. (coord.) *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*. Coimbra, Livraria Minerva, 1987, pp. 429-453.

[9] LUBELZA, C. *Portadas Manieristas y Barrocas...,* op. cit., pp. 60-62.

que embora se distancie do classicismo do anterior exemplo, e que se inscreve na supramencionada partição de andares, é o da igreja de Nossa Senhora da Graça, dos padres Trinitários de Córdova, onde se observam as esculturas de S. João da Mata e S. Félix de Valois. O templo que padeceu com várias intempéries, de que se destaca a de 1715, conserva porém o modelo que fachada inicial, datado de 1647[10].

O segundo grupo de portais considerado neste estudo, concretizado na segunda metade do séc. XVII e inícios da centúria seguinte, e que face ao anterior se revelou mais exuberante, inclui exemplos que se configuraram a partir de estruturas menos fragmentadas, mas com maior componente escultórica. Abandonando a ideia de uma fachada dentro de outra, ou de uma fachada-retábulo, os portais passaram a viver de duas partes fulcrais: os elementos que os ladeavam e a parte cimeira, ou remate. No que aos primeiros respeita, estes evoluíram para modelações mais robustas, onde colunas de fuste espiralado se impuseram, e os segundos, por sua vez, passaram a ostentar vergas, disfarçadas por baixos-relevos compreendidos em edículas, ou por volumosos frontões interrompidos, aos quais se adicionavam meninos e outras esculturas de vulto perfeito e pináculos. A alteração de proporções dos mesmos, bem assim como a transformação operada no que à sua disposição diz respeito, dotou ainda alguns destes portais do que se pode considerar ter sido em alguns casos uma composição maneirista, composta por elementos de feição barroca. Em Portugal, os casos da igreja de Santa Engrácia de Lisboa, com desenho do arquitecto régio João Antunes (1742-1712), de c. de 1680-90 (Fig. 2)[11], da capela de Nossa Senhora da Penha de França de Ílhavo, de autor anónimo, de c. 1699 (Fig. 3)[12], da igreja de Santa Maria de Bragança, realizada entre 1701 e 1715[13], da capela de Nossa Senhora do Desterro de Alcobaça, da autoria do padre Luís de São José, de

---

[10] PORRES ALONSO, B. *Nuestra Señora de Gracia. Un convento cordobés del XVII*. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 1998.
[11] CARVALHO, A. *As Obras de Santa Engrácia e os Seus Artistas*. Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1971.
[12] Capela da Vista Alegre e Túmulo de D. Manuel de Moura Manuel / Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Lisboa, Instituto da Habitação e de Reabilitação Urbana, Ficha SIPA NºIPA.00000653, [consulta:20-10-2016]. -http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=653-.
[13] Igreja Paroquial de Bragança / Colegiada de Santa Maria / Igreja de Santa Maria, Lisboa, Instituto da Habitação e de Reabilitação Urbana, Ficha SIPA NºIPA.00019684, [consulta:20-10-2016]. -http://www.monumentos.pt/site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=19684-.

1716[14] (Fig. 4), ou da actual Sé de Aveiro (Fig. 5)[15], este último exemplo datado de 1719, conforme se encontra inscrito no próprio portal, coadjuvam esta reflexão. O gosto por esta tipologia é ainda visível nas encomendas dos portais da igreja do antigo convento de São Francisco do Porto, com data exacta por apurar[16], da igreja matriz de Vila Flor, obra de 1700, da igreja de São Caetano de Vila Marim, em Mesão Frio, com construção também do início do séc. XVIII, e do portal da igreja de São Bartolomeu de Messines, erigido em 1716[17]. Por sua vez, na Andaluzia, exemplos como os da igreja de São Paulo de Córdova, realizada em mármore em 1708 (Fig. 6), da antiga igreja do convento das Mercês de Sevilha (actual museu de Belas-Artes), desenhada por Miguel de Quintana em 1729[18], ou aquele presente na fachada do antigo colégio de São Paulo da Companhia de Jesus de Granada (Fig. 7)[19], ou ainda o do principal portal da igreja de São Martinho, do convento de agostinhas de Lucena, obra atribuída a Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725), comungam de idêntica opção estética, onde a valorização da imagem sacra passou pelo abundante recurso da coluna, ou colunas, de fuste espiralado, tão em voga desde a sua reutilização por Francesco Borromini (1599-1667) e por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680).

O terceiro e último grupo apreciado, que se manifestou no decurso do século XVIII, revelou, por sua vez, uma nova alteração de paradigma, incluindo portais menos exuberante no que concerne à sua volumetria. Nesse conjunto, verificou-se que pilastras ou colunas em forma de estípites[20] tomaram o lugar das volumosas colunas torsas e que vigorou uma linguagem predominantemente escultórica, que conferiu maior graciosidade à modelação dessas estruturas. Em Portugal, essa tipologia, onde os vários elementos constituintes do portal se afiguraram menos

---

[14] SERRÃO, V. *O Barroco*. Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 179, e mais recentemente PORTELA, M. "A Capela do Desterro no Mosteiro de Alcobaça. Breves notas de investigação", *O Figueiroense* (16 de Abril de 2016), pp. 8-9.

[15] GONÇALVES GASPAR, J. *Catedral de Aveiro - História e Arte*, Aveiro. Paróquia de Nossa Senhora da Glória, 1979.

16 Convento de São Francisco / Igreja de São Francisco, Lisboa, Instituto da Habitação e de Reabilitação Urbana, Ficha SIPA NºIPA.00003944, [consulta:20-10-2016]. -http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=3944-.

[17] SILVA LOPES, J. *Corografia ou memoria economica, estadistica, e topografica do reino do Algarve*. Lisboa, Typografia da Academia das Sciências, 1841, p. 286.

[18] MENDIOROZ LACAMBRA, A. "Miguel de Quintana, autor de la porta del Convento de la Merced, Actual Museo de Bellas Artes de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 2 (1989), pp. 261-266.

[19] RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUES, M. (dir.) *Patrimonio artístico y monumental de las universidades andaluzas*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, p. 49.

[20] Estas estípites nada têm que ver com aquelas da retablística, associadas à produção do entalhador Caetano da Costa, aludidas na obra basilar de HERNÁNDEZ PLEGUEZUELO, A. *Cayetano de Acosta (1709-1778)*. Sevilha, s. ed., 2007.

exuberantes e onde o remate surgiu com perfis curvados e contracurvados, foi visível em exemplos como o do portal da igreja da Pena, localizada na antiga freguesia de Santa Ana de Lisboa, o do portal da basílica dos Mártires, o do portal da igreja de São José dos Carpinteiros, ou como o da igreja de São Paulo, todos da mesma cidade. No contexto andaluz, note-se, por sua vez, essa alteração de gosto nos exemplos da fachada da igreja da Companhia de Jesus de Granada, hoje devotada aos Santos Justo e Pastor, trabalho de 1740 (Fig. 8), ou na fachada da igreja de São João de Deus de Granada, erigida entre 1737 e 1759, e possivelmente desenhada por José de Bada (1691-1755)[21], onde se reconhece claramente a incorporação de uma estética puramente internacional, e onde, ao contrário do que ocorreu num momento anterior, a utilização da coluna é bem mais contida, e a modernidade é espelhada na componente escultórica. Embora apresentem características menos eruditas, conseguidas nos anteriores exemplos, pelo partido que tiraram da variação policroma da pedra utilizada, não são de excluir, no quadro anteriormente traçado, exemplos como os das igrejas de Santo André e de São Hipólito, ambas em Córdova.

A ORNAMENTAÇÃO DOS PORTAIS E ALGUNS TRAÇOS COMUNS A OUTRAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

Como já foi provado por diversos autores, como Alain Gruber[22] e mais recentemente por Michael Snodin e Maurice Howard[23] e James Trilling[24], a transposição singular dos ornamentos nos mais diversos suportes e técnicas derivou da mimetização de esquemas compositivos em materiais muito diversos. No caso dos portais religiosos, o seu carácter cenográfico foi inúmeras vezes colhido em fontes impressas, mais descritivas, e gráficas, que fixaram objectos efémeros, como os inúmeros arcos triunfais erigidos em ocasiões religiosas, mas também em aparatos régios[25]. Idêntica situação ocorreu também no sentido inverso, onde o

---

[21] LUBELZA, C. *Portadas Manieristas y Barrocas...*, op. cit., pp. 137-142.
[22] GRUBER, A. (dir.) *L`art décoratif en Europe. Classique et Barroque*. Paris, Citadelles & Mazenod, 1992 e *L`art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*. Paris, Citadelles & Mazenod, 1992.
[23] SNODIN, M., HOWARD, M. *Ornament, A Social History Since 1450*. New Haven and London, Yale University Press, 1996.
[24] TRILLING, J. *The Language of Ornament*. London, Thames & Hudson, 2001.
[25] Sobre uma visão mais geral das festas romanas, portuguesas e andaluzas veja-se: FAGIOLLO DELL`ARCO, M. *La Feste Barocca* (col. *Corpus delle Feste a Roma*, 1). Roma, Edizione De Luca, 1997; TOZZI, S., *Incisioni barocche di feste e avvenimenti*, Roma, Gangemi Editore, 2002; CASTEL-BRANCO

suporte azulejar português e andaluz fixou modelos pétreos, perenizando modelos e evidenciando a potencialidade plástica destas estruturas[26]. Em todo o caso, é na retablística e na tumulária do Maneirismo e do Barroco, em elementos duplamente estruturais e decorativos, e como já foi anteriormente mencionado, como colunas de fuste liso (com o terço inferior diferenciado) ou de fuste espiralado (como as salomónicas ou pseudo-salomónicas), ou os remates, que vamos encontrar fortes afinidades com as estruturas portuguesas e andaluzas eleitas para análise neste estudo.

No âmbito de uma visão comparativa entre esses portais de igrejas portuguesas e andaluzes, importa então traçar algumas linhas mais concretas que nos permitem visualizar melhor a convergência desses elementos decorativos, organizadas a partir da estrutura do portal arquitectónico.

1.- A Ornamentação nas ombreiras

Não sendo particularmente expressiva a atenção concedida ao embasamento dessas estruturas, constituído por plintos ou pedestais, foi nas ombreiras (que podiam ser lisas, com pilastras ou com colunas de diversas morfologias) que se encontraram indícios mais imediatos da afiliação a um determinado estilo artístico, ou a inclusão de elementos decorativos complementares ao discurso da Igreja. Quer em situações compositivas mais ortogonais, onde se recorreu a soluções fortemente geometrizadas, como as das fachadas-retábulo, animadas entre os tramos através da inclusão de nichos decorados, quer em composições mais volumétricas, e por vezes mais orgânicas, como as que viveram das colunas de fuste espiralado, e suas derivações, verifica-se que é nesta área dos portais que se vai estabelecer um primeiro diálogo com o fiel[27]. Situação que deixa de ocorrer de forma tão marcante no decurso do séc. XVIII, onde a maior carga decorativa e simbólica se centrou no

---

PEREIRA, J. (coord.) *Arte Efémera em Portugal*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001 e *Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana*, Sivilla, COAS/FIDAS, 2004.

[26] PEREIRA COUTINHO, M. "Portais barrocos na azulejaria portuguesa: modelos e componente decorativa", em: *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line,* Lisboa, Artis - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto de I&D [PTDC/EAT-EAT/117315/2010], 2015. [consulta: 20-10-2016]. - http://digitile.gulbenkian.pt/-.

[27] Acerca da génese e difusão da coluna consulte-se TUZI, S. *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, (Col. Roma. Storia, cultura, immagine, 11). Roma, Gangemi Editore, 2002.

remate dessas estruturas. Por esse motivo, devemos assinalar que a coluna, de fuste liso, espiralado, com diferenciação do terço inferior, ou totalmente decorada com elementos acânticos, ou outros ornatos, foi recorrentemente utilizada para dinamizar o programa, mais global, da fachada, ou simplesmente para criar efeitos perspécticos, tal como aconteceu na arte retabular. Aliás, a clara relação deste elemento arquitectónico com a retablística ibérica, e até mesmo ibero-americana, seja especificamente a mimetização existente entre a coluna dita maneirista, utilizada na arte retabular da primeira metade do século XVII, quer aquela de fuste espiralado, salomónica ou pseudo-salomónica, difundida nos retábulos do barroco, é para nós uma evidência, que não só espelha o gosto de um determinado momento, como a ideia de contaminação artística patente nas diversas artes[28].

No caso da utilização da coluna de feição maneirista, a que os artistas muitas vezes recorreram, aplicando-as aos pares, observe-se a sua proliferação a partir da divulgação de *Tratados de Arte*, mas atente-se também a questões de gosto. Segundo a análise de Robert C. Smith, a introdução deste modelo de colunas em Portugal deveu-se a uma moda quinhentista espanhola[29], como também foi reiterado por J. J. Martín González[30]. Em todo caso, e para o presente estudo, importa reconhecer que esse elemento estrutural e decorativo conheceu o seu esplendor quer em portais portugueses e andaluzes como o da igreja da Misericórdia de Aveiro, ou os portais dos vários alçados da cartuxa de Jerez de la Frontera, de s. de 1667[31], quer nas

---

[28] Sobre a coluna na retablística portuguesa e andaluza, consulte-se LAMEIRA, F. *O Retábulo em Portugal, Das Origens ao Declíneo* (col. Promontória Monográfica. História da Arte, 01). Faro, Departamento de História, Arqueología e Património da Universidade do Algarve / Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005; FERREIRA, S. *A Talha. Esplendores de um passado ainda presente (Sécs. XVI-XIX)*, (colecção A Arte nas Igrejas de Lisboa). Lisboa, Nova Terra, 2008; HERRERA GARCÍA, F. *El Retablo Sevillano en la Primera Mitad del Siglo XVIII- Evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilha, Diputacion de Sevilla, 2001; HALCÓN, F. et al. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Fundación El Monte, 2000, entre outras obras destes autores.
Para uma visão da disseminação destes modelos de colunas no contexto ibero-americano veja-se por exemplo o estudo de FERNÁNDEZ, M. "Los Tratados del Orden Salomónico", Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la Arquitectura Novohispana", *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte da Universidad de Santiago de Compostela*, nº 7 (2008), pp. 13-43.
[29] CHESTER SMITH, R. *A Talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte, 1962, p. 54.
[30] MARTÍN GONZÁLEZ, J. "El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias com los de España", em: DIAS, P. (coord.) *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*. Coimbra, Livraria Minerva, 1987, pp. 331-342.
[31] BONET CORREA, A. *Andalucia Barroca, Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1978, p. 60.

estruturas retabulares de talha dourada, como exemplifica o caso daquela da igreja do convento de S. Domingos de Benfica[32], e outras, que proliferaram na Andaluzia. Sendo igualmente uma certeza a introdução deste elemento na sua versão barroca, no contexto ibérico, através da tratadística, importa no caso português mencionar que as colunas de fuste espiralado foram pela primeira vez utilizadas em Portugal, na igreja de Nossa Senhora do Loreto, em Lisboa, tendo sido o seu desenho projectado pelo arquitecto João Nunes Tinoco (1616-1689) e realizado em Génova, em mármore, em 1672, para integrarem a decoração do retábulo-mor dessa igreja[33]. Terá sido possivelmente a partir dessa utilização que esse gosto terá vingado, multiplicando-se no seio de outras igrejas através da obra de talha, mas também alastrando-se pelas fachadas das casas religiosas portuguesas. Já para o caso espanhol, e como bem notou Isabel García-Torano Martínez, ao analisar o espólio de desenhos da Biblioteca Nacional de Espanha, é nos desenhos de Giovanni Battista Montano (1534-1621) que vamos encontrar o gosto por este tipo de coluna helicoidal, aliás mais tarde fixado por artistas espanhóis, como o granadino Alonso Cano (1601-1667)[34]. Para consubstanciar esta ideia, analise-se a familiaridade existente entre as colunas dos portais da igreja de Santa Engrácia de Lisboa, as do portal do convento das Mercês de Córdova, ou aquelas de talha dourada utilizadas no retábulo-mor da igreja dos Terceiros de Sevilha, da autoria de Francisco Dionísio de Ribas[35]. Também a panóplia de colunas utilizadas em estruturas retabulares pétreas em Portugal e na Andaluzia, como as da capela-mor da desaparecida igreja do colégio de Santo Antão-o-Novo de Lisboa[36], ou as do retábulo da capela dos Santos Máximo, Veríssimo e Júlia do convento de São Pedro de Alcântara da mesma

---

[32] FERREIRA, S. *A Talha. Esplendores de um passado...,* op. cit., pp. 36-37.

[33] SERRÃO, V. "Marcos de Magalhães. Arquitecto e Entalhador do Ciclo da Restauração (1647-1664)", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, nº 89, Tomo I (1983), pp. 287-290.

[34] GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ, I. "Los dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional de España (siglos XVI-XX), em: CAVI, S. (ed.) *Dibujo y ornamento, Trazas y Dibujos de Artes Decorativas Entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia, Estudios en Honor de Fuensanta García de la Torre*. Córdoba, Roma, Diputación de Córdoba, De Luca Editori D`Arte, 2015, pp. 97-111.

.Estes desenhos já haviam sido publicados em *Dibujos de Arquitectura y Ornamentacion de la Biblioteca Nacional, Siglos XVI y XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura – Biblioteca Nacional, 1991.

[35] BONET CORREA, A. *Andalucia Barroca...*, op. cit., p. 60.

[36] SANCHES MARTINS, F. *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542 – 1759. Cronologia, Artistas, Espaços*. Porto, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1994 e MAGALHÃES DO VALE, T. *Importação de Escultura Italiana no Contexto das Relações entre Portugal e Itália no Século XVII*. Porto, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.

cidade[37] ou as do *tempietto* do altar-mor da igreja de São Domingos de Granada, de Francisco Rodrígues Navajas[38], informam acerca desta tendência decorativa.

2.- A Ornamentação no entablamento

O entablamento dos portais religiosos seiscentistas e setecentistas portugueses e andaluzes, também ele variável no que à escolha de uma ordem, ou não, diz respeito, sustentou soluções diversas, que podiam ir dos clássicos frontões (triangulares ou circulares, completos ou interrompidos), veiculados em obras como a de Giovanni Battista Montano (1534–1621)[39], a complexas composições que articulavam óculos ou outras tipologias de vasamentos, ou que podiam ser preenchidos por tímpanos com baixos-relevos, cartelas, ou nichos com imagens sacras. Apoiando-se também em outros vocábulos ornamentais clássicos, que imprimiram um carácter intemporal aos conjuntos, como dentículos, besantes, óvulos e dardos, escamas de diferentes morfologias, entre outros elementos, a parte cimeira destes acessos a templos, introduziram uma componente erudita, ao nível do detalhe. Importa então referir, e optando por começar pelas soluções mais convencionais extraídas dos *Tratados de Arquitectura*, no que à escolha de frontões interrompidos diz respeito, exemplos como o portal da igreja do convento domínico do Santíssimo Sacramento de Alcântara de Lisboa[40], onde a figuração do Santíssimo surge ao centro, a partir da ruptura da forma, ou o do portal da igreja de São Vicente em Braga[41], onde dois anjos sustentam as armas do encomendador da obra, que também nasce dessa quebra, que contribuem para a ideia de contaminação artística. Na Andaluzia, por sua vez, casos como o da igreja do mosteiro de São Jerónimo de Granada[42], onde a fratura da forma acolhe a imagem da Imaculada, ou até o da igreja do convento de Santa Inês da mesma cidade[43], onde essa invocação também emerge desse frontão, também estabelecem afinidades com soluções ocorridas em

---

[37] VASSALO E SILVA, N. et al. *Convento de S. Pedro de Alcântara*. Lisboa, SCML, 1997.
[38] BONET CORREA, A. *Andalucia Barroca...*, op. cit., p. 61.
[39] BATTISTA MONTANO, G. *Architettura con Diversi Ornamenti Cavati dall`Antico*. Roma, Giovanni Giacomo de Rossi, 1684.
[40] VARELA GOMES, P. *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII. A Planta Centralizada*. Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001, pp. 102-122.
[41] MOREIRA DA ROCHA, M. *Manuel Fernandes da Silva mestre e arquitecto de Braga: 1693-1751*. Porto, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1996, pp. 142-143.
[42] LUBELZA, C. *Portadas Manieristas y Barrocas...,* op. cit., pp. 48-50.
[43] *Ibídem*, p. 40.

estruturas de talha dourada e policromada. Confronte-se assim com o remate do retábulo da ordem terceira da igreja do convento de São Francisco de Évora[44], ou com o remate do armário-relicário da capela-real de Granada[45]. Evidentes são ainda as analogias entre estes remates de portais, que recorreram a frontões interrompidos, ladeados por figuras adultas ou pequenos anjos, e alguns monumentos fúnebres, como se compreende na observação de casos de excelência como o monumento fúnebre de Gregório XIV (1535-1591), da autoria de Prospero Antichi (?-1599), ou o modelo de anjos utilizados no monumento fúnebre de Inocêncio XII (1615-1700), de Filippo Della Valle (1698-1768)[46]. No contexto português observe-se a parte cimeira do túmulo da princesa Santa Joana (1452-1490), em Aveiro (Fig. 9)[47], onde os *putti,* de feição italianizante, são comparáveis aos utilizados em outros programas decorativos romanos e napolitanos, como o monumento fúnebre de Geronimo d`Aquino, sito na igreja de Santa Maria la Nova, ou o monumento dedicado a Cesare Firrao, da igreja de San Paolo Maggiore, as duas situadas em Nápoles[48]. O recurso quer aos *putti,* ou meninos desnudados, símbolo da *nuditas virtualis*, quer aos anjos adultos merece, por fim, ser destacado, não só pela sua evidente transversalidade no que à utilização em diversos suportes e matérias concerne, mas também por introduzirem valores ligados ao intento tridentino da valorização desses seres agenciadores, que conduzem o Homem ao Mundo celestial, intercedendo pela sua Salvação.

Outra questão importante, no nosso entender, e novamente de pendor formal, acerca das soluções comuns aos portais e a outras manifestações artísticas, foi a elevação dos nichos para a parte cimeira do conjunto, convertidos em edículas, e por vezes ladeados por colunas, ou com aletas, que também mimetizaram soluções retabulares. Se regressarmos aos exemplos do portal da capela de Nossa Senhora da

---

[44] LAMEIRA, F. "Os retábulos da Capela da Ordem Terceira", *Monumentos*, nº 17 (Set. 2002), pp. 64-69.
[45] GILA MEDINA, L. "Alonso de Mena y Escalante (1587-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto: nueva aproximación biográfica y nuevas obras", em: GILA MEDINA, L. (coord.) *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013, p. 38.
[46] NOÉ, V. *Le Tombe e I Monumenti Funebri dei Papi nella Basilica di San Pietro in Vaticano*. Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2000, pp. 175-182 e pp. 223-20.
[47] FERREIRA DAS NEVES, F. *Crónica da Fundação do Mosteiro de Jesus, de Aveiro, e Memorial da Infanta Santa Joana, filha del-Rei Don Afonso V*. Aveiro, s.ed., 1939.
[48] CANTONE, G. *Napoli Barocca*. Roma, Editori Laterza, 1992, pp. 77 e 101 e REGINA, V. *Le Chiese di Napoli*. Roma, Newton Compton Editori, 2004 (1ª ed. 1995), pp. 13-15 e 148-151.

Penha de França, em Ílhavo, onde a invocação do templo surge num nicho ladeado por colunas torsas, ou os casos, quer da antiga igreja do convento das Mercês de Sevilha, quer da entrada do colégio de São Paulo da Companhia de Jesus de Granada, onde a solução de remate é idêntica, constatamos que não diferem muito dos esquemas utilizados nas estruturas de talha. Corrobora esta ideia a comparação com o remate do retábulo da actual capela do Santíssimo Sacramento (antigamente devotada a Nossa Senhora dos Agonizantes) da igreja inaciana de São Roque de Lisboa[49], onde ao invés de uma imagem de vulto há uma tela com a Assunção da Virgem, do retábulo-mor da igreja da Cartuxa de Évora[50], onde o nicho com imaginária mariana também surge ladeado por colunas de fuste espiralado, e do retábulo-mor da igreja dos Terceiros de Sevilha, onde uma edícula com um baixo-relevo é enquadrada com as já muito referidas colunas de fuste espiralado. No que aos nichos refere, importa ainda lembrar que muitos deles, do ponto de vista morfológico, recorreram à concha ou vieira como fundo, símbolo mariano, de peregrinação e também de ressurreição, mas que num contexto mais clássico foi recorrentemente utilizado como elemento a partir do qual imanavam raios de luz aquando da sua abertura. Essa característica contribuiu para a ideia de sacralização da imagem, mas também para a encenação que o *theatrum sacrum* barroco requereu.

Por fim, no que a soluções de remate refere, observem-se aqueles portais, como o da igreja da Pena, da basílica dos Mártires, da igreja de S. José dos Carpinteiros, ou da igreja de São Paulo, de Lisboa, onde predominou o recurso ao baixo-relevo, enquadrado em frontões lisos de ornamentos, que vivem da forma arquitectónica, por vezes perpectivada, ao sabor de formas veiculadas no tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, do jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709)[51]. Em casos excepcionais, onde os baixos-relevos se multiplicam num só espécime, como ocorreu em soluções mais arrojadas, como no portal da igreja dos Santos Justo e Pastor (Fig. 10), ou na já referida fachada da igreja de São João de Deus, ambas em

---

[49] FERREIRA, S. et al. "*Com toda a perfeição na forma que pede a arte*". A capela do Santíssimo Sacramento da igreja de São Roque em Lisboa: A obra e os artistas", *Artis*, nº 3 (2004), pp. 267-294.
[50] LAMEIRA, F. et al. *Retábulos na Arquidiocese de Évora* (col. Promontória Monográfica. História da Arte, 09). Faro, Departamento de História, Arqueología e Património da Universidade do Algarve / Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2015, pp. 106-107.
[51] POZZO, A. *Perspectiva Pictorum et Architectorum, Prospettiva de pittori, e architetti*. Roma, Stamperia di Antonio de Rossi, 1737-1741.

Granada, assistimos a enquadramentos dessas componentes escultóricas que se cingem à utilização de flores, cabeças de serafins aplicadas pontualmente e figuras de anjos menos exuberantes. Em suma, uma fatia significativa destas estruturas arquitravadas, limita-se à utilização de áticos, cuja relação com a talha, por exemplo, passa pela mimetização da arquitectura nesta última manifestação artística, através da simulação da pedra, como ocorre, por exemplo, no âmbito dos remates das várias estruturas retabulares da antiga sacristia do colégio de Santo Antão-o-Novo, de c. 1733[52].

CONCLUSÃO

Plenos de significações e imanando a transcendência do acesso ao espaço sagrado, os portais dos edifícios religiosos seiscentistas e setecentistas de Portugal e da Andaluzia, revelam afinidades formais e ornamentais, extraídas da circulação de *Tratados de Arte* e de *Arquitectura*, bem como de estampas avulsas. Aliás, não é novidade no âmbito da história da arte ibérica que a componente decorativa dos portais de edifícios religiosos caminhou ao lado do desenvolvimento estrutural, dando maior sentido a um programa doutrinário que se pretendia fixar. Esse programa, estruturado a partir do Sacrossanto Concílio Tridentino, onde se procurou exaltar o papel dos Santos, desenvolveu-se para além das fachadas das casas religiosas, e manifestou-se de igual modo em outras manifestações artísticas. A sistematização da evolução morfológica dos espécimes, bem como uma análise comparativa, circunstanciada às soluções decorativas que consideramos terem produzido um maior impacto aquando da sua observação, ou seja, àquelas que se incluem nas ilhargas e remates, levou-nos a concluir que, quer nos portais portugueses, quer naqueles andaluzes, foram valorizados alguns elementos estruturais, a saber: ombreiras e entablamento, onde a ornamentação de pilares, colunas e remates acentuou a ideia de uma Igreja em ascensão, cujo corolário foi tido na porta de acesso ao mundo celestial. Figurações de anjos, nas suas diversas hierarquias, assim como vocábulos clássicos geométricos, animaram de forma simbiótica os objectos em apreço.

[52] SANCHES MARTINS, F. *A Arquitectura dos Primeiros Colégios*..., op. cit., Vol. I, pp. 425-426.

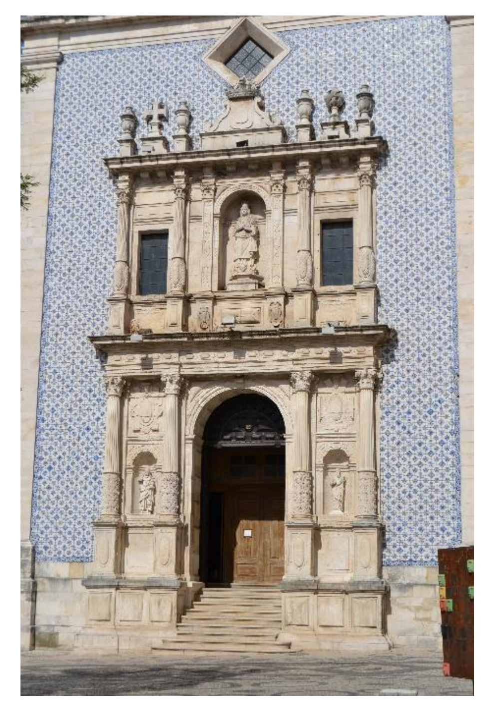


Fig. 1. *Portal da igreja da Misericórdia*, autor anónimo, c. 1615. Igreja da Misericórdia, Aveiro. Foto: Maria João Pereira Coutinho [MJPC].



Fig. 2. *Portal da igreja de Santa Engrácia*, João Antunes, c. de 1680-90.Igreja de Santa Engrácia, Lisboa. Foto: [MJPC].



Fig. 3. *Portal da capela de Nossa Senhora da Penha de França*, autor anónimo, c. 1699. Quinta da Vista Alegre, Ílhavo. Foto: [MJPC].



Fig. 4. *Portal da capela de Nossa Senhora do Desterro*, Padre Luís de São José, 1716. Mosteiro de Alcobaça, Alcobaça. Foto: [MJPC].

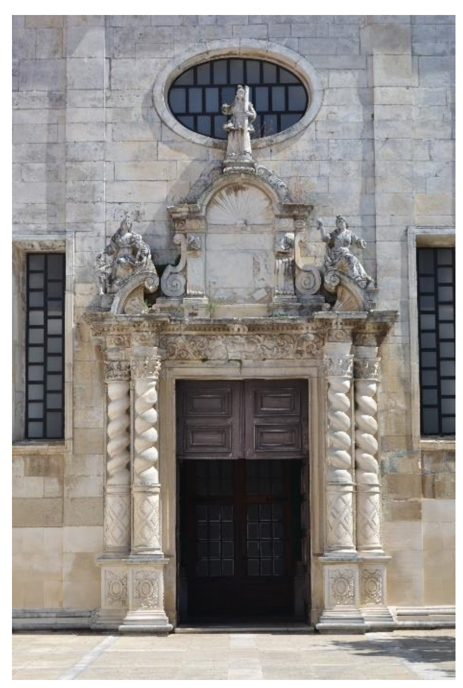


Fig. 5. *Portal da igreja do antigo convento de São Domingos*, autor anónimo, 1719. Sé de Aveiro, Aveiro. Foto: [MJPC].



Fig. 6. *Portal da igreja de São Paulo*, 1708. Igreja de São Paulo, Córdova. Foto: [MJPC].



Fig. 7. *Portal do antigo colégio de São Paulo da Companhia de Jesus*, atrib. Francisco Hurtado Izquierdo c. 1715-1717. Faculdade de Direito da Universidade de Granada, Granada. Foto: [MJPC].

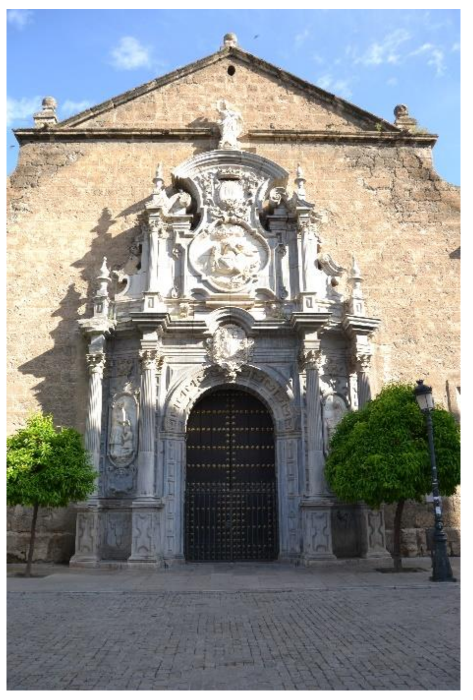


Fig. 8. *Portal da igreja de São Justo e Pastor*, José de Bada, 1740. Igreja de São Justo e Pastor, Granada. Foto: [MJPC].



Fig. 9. *Pormenor do túmulo da princesa Santa Joana*, João Antunes, 1699. Mosteiro de Jesus, Aveiro. Foto: [MJPC].



Fig. 10. *Pormenor do portal da igreja de São Justo e Pastor*, José de Bada, 1740. Igreja de São Justo e Pastor, Granada. Foto: [MJPC].

LA LLEGADA DEL NATURALISMO A LA NUEVA ESPAÑA VIRREINAL: EL PAPEL DE FRANCISCO DE ZURBARÁN, SEBASTIÁN LÓPEZ DE ARTEAGA Y PEDRO GARCÍA FERRER

Ester Prieto Ustio

Universidad de Sevilla

RESUMEN: Las tendencias naturalistas fueron imperantes en las diferentes escuelas pictóricas europeas de las primeras décadas del Seiscientos. La luz, el color y el movimiento se convierten en los elementos principales de las pinturas sobre lienzo, tabla, al fresco y otros soportes. Las composiciones, cargadas de un gran realismo, se vuelven más dinámicas gracias a las perspectivas y a la profundidad. Tres grandes representantes de estas ideas fueron Francisco de Zurbarán (1598-1664), Sebastián López de Arteaga (1610-1656) y Pedro García Ferrer (1583-1660), encargados de difundirlas, junto también a grabados y estampas de diferentes puntos de Europa, por el Virreinato de Nueva España, sobre todo en Ciudad de México y Puebla de los Ángeles.

Con esta comunicación, nuestra finalidad es realizar un recorrido por todas las obras de los artistas mencionados que llegaron a suelo novohispano y cómo estas influyeron en los artistas virreinales, que junto a sus tradiciones, permitieron la creación de un arte único, uniendo las novedades europeas y las costumbres del Nuevo Mundo.

PALABRAS CLAVE: Naturalismo, Claroscuro, Nueva España, Pintura, Barroco, Siglo XVII.

ABSTRACT: The naturalistic tendencies were prevailing in the different European schools of painting in the early Seventeenth Century. Light, color and movement become the main elements of the paintings on canvas, table, fresco and other media paintings on canvas, table, al fresco and other media. The compositions, filled with great realism, become more dynamic thanks to the perspectives and depth. Three great representatives of these ideas were Francisco de Zurbarán (1598-1664), Sebastián López de Arteaga (1610-1656) and Pedro García Ferrer (1583-1660), responsible for spread them, together also engravings and prints from different parts of Europe, for the Viceroyalty of New Spain, especially in Mexico City and Puebla de los Angeles. In this paper, our aim is to analyze all the works of the mentioned artists who came to New Spain and how these influenced in the colonial artists, who with their traditions, allowed the creation of a unique art, uniting European novelties and customs from New World.

KEYWORDS: Naturalism, Chiaroscuro, New Spain, Painting, Baroque, Seventeenth Century.

BREVE CONTEXTO HISTÓRICO. LA ESPAÑA BARROCA

Una de las centurias con más contrastes y complejidades a niveles políticos, económicos y sociales fue el siglo XVII. A los diferentes conflictos bélicos y crisis económicas, se sumaron las tensiones sociales, las malas gestiones políticas, la decadencia de los Austrias y la aparición de epidemias[1], pero ante un panorama tan desolador y oscuro, surgió la luminosidad en el ámbito cultural. Todas las grandes disciplinas artísticas (arquitectura, escultura, pintura, literatura, música, poesía, orfebrería…) contaron con grandes creadores entre sus filas, que recogieron en sus obras todas las vivencias y la cotidianeidad de esos años, dando lugar al denominado *Siglo de Oro*.

España, gobernada por los Austrias Menores[2], se vio inmersa en diferentes enfrentamientos militares y sociales, tanto internos como exteriores, como la participación en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), los conflictos con Francia y los Países Bajos, la expulsión de los moriscos (1609), la Guerra de Restauración portuguesa (1640-1668) o la Sublevación de Cataluña (1640-1652)[3]. Todas estas contrariedades políticas y contiendas bélicas que afectaron a la nación, unidas a la corrupción burocrática, problemas económicos y climáticos, desembocaron en situaciones de hambruna y pobreza, que acompañadas a su vez de la insalubridad de las ciudades, fomentaron la propagación de enfermedades, diezmando aún más la población, como las epidemias de peste sufridas en Sevilla en 1600 y 1649, esta última siendo fatídica, ya que pereció la mitad de la población, mermando de 120.000 habitantes a 60.000[4].

LOS INICIOS DEL NATURALISMO

El Concilio de Trento, realizado entre 1545 y 1563 en dicha ciudad italiana, fue un concilio ecuménico promovido por la Iglesia católica en el que se tomaron importantes medidas que no sólo afectaron al ámbito religioso, como la condenación

---

[1] DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., et. al. *La crisis del siglo XVII*. Barcelona, Planeta, 1988, pp. 30-35.

[2] Felipe III (reinó entre 1598 y1621), Felipe IV, (su reinado se extendió desde 1621 hasta 1665, convirtiéndose en uno de los más largos de la historia española) y Carlos II, (desde 1665 hasta 1700).

[3] ELLIOT, J. *España y su mundo: 1500-1700*. Madrid, Alianza, 1991.

[4] GARCÍA CÁRCEL, R., et al. *Historia de España siglos XVI y XVII: la España de los Austrias*. Madrid, Cátedra, 2003, pp. 250-300.

de las teorías de Lutero y Calvino, la supresión de los ritos mozárabe y ambrosiano, se definieron prácticas y dogmas que rechazaban los protestantes (como la veneración de los santos y de la Virgen María, la presencia de Cristo durante la celebración de la Eucaristía, las indulgencias, la ejecución de los sacramentos…), se aprobaron disposiciones morales hacia el clero, se fortaleció la jerarquía eclesiástica, subrayando la supremacía papal…[5]

El arte se convirtió en un vehículo fundamental para difundir todas las ideas propuestas en el mencionado concilio, ya que el artista, a través de sus imágenes (pinturas, esculturas, estampas, grabados…) no sólo debía instruir a la sociedad recordándole los artículos de la fe, sino que además, tiene que conseguir que le conmueva a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofreciéndole el ejemplo a seguir (la imagen de Cristo, los santos, la Virgen y otros personajes de las Sagradas Escrituras*)* y sobre todo, incitándole a venerar a Dios.

Para poder desempeñar este cometido, el arte debe poseer una fuerza de atracción sobre los sentidos, adentrarse en lo más profundo de las personas que contemplan la obra y generarles sentimientos, además de ser didáctico para mostrar el camino de la salvación a través de la representación de escenas de la vida de Jesucristo, la Virgen, santos, personajes y acontecimientos de ambos Testamentos[6].

Los pintores de la segunda mitad del siglo XVI ya comenzarán a aplicar estos propósitos en sus obras con las tendencias manieristas, pero será a finales del siglo y ya durante el siglo XVII cuando se alcancen plenamente, sobre todo con el tenebrismo y el realismo, ya que en esta centuria, el arte será dirigido por la monarquía y la Iglesia, destinado a legitimar el orden tradicional, la monarquía absoluta, y los valores contrarreformistas.

El pintor que mejor supo plasmar todas estas propuestas y cuya producción influenció en la plástica barroca de las diferentes escuelas europeas fue Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). El milanés fue el padre del denominado tenebrismo pictórico, basado en el acusado contraste entre luces y sombras a la hora de desarrollar una composición pictórica, además de representar escenas cotidianas en sus obras, utilizar a personajes reales (y muchas veces de baja

---

[5] PROSPERI, A. *El Concilio de Trento: una introducción histórica*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2008.

[6] MÂLE, E. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII.* Madrid, Encuentro, D.L., 2001, pp. 15-33 y 223-279.

condición social) como modelos para las escenas religiosas, dotar a estos personajes de una gran carga psicológica e introspección, aplicar nuevas perspectivas a sus lienzos (como el contrapicado), y emplear sucesos cruentos como temática principal (martirios, muertes…)[7], entre algunas de sus aportaciones novedosas a la pintura[8].

El naturalismo *caravaggesco* se convirtió en un lenguaje propio de la Contrarreforma, señalando la fe como único instrumento de salvación y proponiendo un diálogo directo a Dios a través del arte, además de convertirse en un medio unificador en la *imitatio naturae* y aportando visibilidad a la intimidad de la consciencia[9].

Las innovadoras propuestas de Caravaggio rápidamente se expandieron por todo el Viejo Continente. Dentro del foco italiano, algunos de los artistas que adoptaron a sus obras estas ideas fueron Artemisia Gentileschi, Giovanni Baglione, Orazio Gentileschi, Carlo Sellito, Battistello Caracciolo y Annibale Carraci[10].

En Francia, los principales pintores que comulgaron con el naturalismo pictórico fueron Simon Vouet, Jean Le Clerc y Georges de La Tour, el cual destaca por sus impactantes lienzos, en los que las luces y las sombras son tratadas violentamente, logrando una atmósfera muy íntima y personal[11].

En Flandes y Holanda, los seguidores más fieles de las tendencias *caravaggescas* fueron Dirck van Baburen, Andries Both, Gerrit van Honthorst y Hendrick ter Brugghem, aunque la influencia del milanés también puede observarse en algunas obras de Pedro Pablo Rubens y Rembrandt van Rijn[12].

También arribaron estas características a Alemania y Gran Bretaña, como podemos ver en las producciones de Johann Ulrich y William Dabson[13].

En el ámbito español, el influjo de Caravaggio tuvo mucha fuerza en artistas de las principales escuelas pictóricas, como la madrileña, la toledana, la valenciana

---

[7] Algunas de las obras donde podemos ver estas características son: *La Cena de Emaús* (1601), *La Muerte de la Virgen* (1605-1606), *La Crucifixión de San Andrés* (1606-1607) o *El Martirio de Santa Úrsula* (1609).

[8] PERICOLO, L. y STONE, D. M. *Caravaggio: reflections and refractions*. Farnham, Surry, UK England, Ashgate, 2014, pp. 59-105.

[9] STRINATI, C. y ZUCCARI, A. *I caravaggeschi: percorsi e protagonista*. Milano, Skira, 2010.

[10] VAN MARLE, R. *The development of the italian schools of painting*. The Hague Martinus Nijhoff, 1935.

[11] THUILLIER, J. y CHÂTELET, A. *La pintura francesa: de Le Nain a Fragonard*. Ginebra, Skira, 1994, pp. 46-60.

[12] HUTTINGER, E. *La peinture hollandaise au XVII siècle*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1956, pp. 55-70.

[13] STRINATI, C. y ZUCCARI, A. *I caravaggeschi: percorsi e protagonista*…, op. cit.

y la sevillana. Algunos de estos pintores fueron Luis Tristán, Pedro Orrente, Juan Bautista Maíno, Juan Sánchez Cotán, Pedro Núñez de Villavicencio y Francisco Ribalta, pero sin duda, los grandes asimiladores del tenebrismo fueron José de Ribera y Francisco de Zurbarán, aunque las propuestas llegarán hasta las creaciones de Diego Velázquez.

El *Spagnoletto*, establecido en Nápoles, también utilizará profundamente el claroscuro en sus pinturas, además de servirse de personajes de dudosa reputación como modelos[14].

LA LLEGADA DEL NATURALISMO A NUEVA ESPAÑA

La llegada de todos estos modelos, composiciones y estilos europeos a suelo novohispano se realizó a través de tres vías. La primera, fue gracias al floreciente comercio de grabados y estampas procedentes de diversos puntos del Viejo Continente hacia los diferentes territorios americanos. Estas reproducciones fueron utilizadas en la concepción de obras pictóricas, escultóricas, arquitectónicas y de orfebrería, aunque dentro del mundo de la pintura, fueron muy populares las llegadas de la escuela francesa y de la escuela flamenca, como las de Jean Duvet o Lucas Vosterman (formado en el taller de Pedro Pablo Rubens)[15].

La segunda de las vías es la llegada de pinturas a Nueva España procedentes de Sevilla, la puerta europea hacia América, las cuales conformaron un auténtico mercado artístico, existiendo pintores que se dedicaban en exclusiva a trabajar para el Nuevo Mundo, como Juan de Luzón[16], o pintores que compaginaron estos encargos con los que tenían en la Península, como Francisco de Zurbarán.

La tercera vía son las obras que fueron ejecutadas en tierras mexicanas por artistas españoles, ya que una buena nómina de ellos, ante la mala situación económica y las dificultades de vivir de su arte, decidieron emigrar hacia el Nuevo Mundo. Las pinturas que allí realizaron artistas como Alonso Vázquez, Gaspar de Angulo, Alonso López de Herrera, Sebastián López de Arteaga o Pedro García Ferrer

---

[14] PÉREZ SÁNCHEZ. A. *Pintura barroca en España: (1600-1750).* Madrid, Cátedra, 2010, pp. 175-185.
[15] MANRIQUE, J. M. "La estampa como fuente del arte en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XIII, número 50, Tomo 1 (1982), pp.55-60.
[16] KINKEAD, D. "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century", *The Art Bulletin*, vol. 66, nº2 (1984), pp. 304-310.

están repletas de todas las novedades pictóricas imperantes en el continente entre finales del siglo XVI y buena parte del XVII.

En el presente trabajo, vamos a centrar nuestra atención en la segunda y la tercera vía, es decir, en la llegada de las tendencias claroscuristas a la Nueva España a través del envío de lienzos de Francisco de Zurbarán, y las obras realizadas en Ciudad de México y Puebla de los Ángeles por Sebastián López de Arteaga y Pedro García Ferrer.

FRANCISCO DE ZURBARÁN

Escribir sobre Francisco de Zurbarán es escribir sobre uno de los grandes pintores de la historia de nuestras fronteras, uno de los pioneros, junto a José de Ribera, en introducir el claroscurismo y las tendencias realistas en la plástica barroca peninsular, uno de los artistas más demandados en la España del Seiscientos, ya que supo interpretar y plasmar con gran maestría la religiosidad imperante en el momento, captó la esencia del ascetismo monástico y plasmó en sus lienzos a toda una serie de personajes con una gran dignidad y unas calidades textiles excepcionales.

Una vez asentado el maestro de Fuente de Cantos en Sevilla, además de trabajar para casi todas las órdenes religiosas existentes en la ciudad hispalense, tuvo encargos de la Corte, de otras órdenes en diversos puntos de Andalucía, de la nobleza, y participó activamente en el mercado artístico transatlántico, aunque todo este gran volumen de trabajo pudo ser completado gracias a su fecundo obrador[17].

Aunque se tiene constancia de que muchas de sus pinturas arribaron a diferentes lugares de los virreinatos americanos, generalmente series de temáticas religiosas y profanas, documentalmente no hay apenas información que pueda confirmarlo, sobre todo en el caso de Nueva España.

De su propia autoría es la magnífica *Cena de Emaús* (Fig. 1) firmada y fechada en 1639[18] que en la actualidad se encuentra en el Museo Nacional de San Carlos, aunque formaba parte de la iglesia de San Agustín de Ciudad de México[19]. Es

[17] ALCOLEA I GIL, S. *Zurbarán*. Barcelona, Polígrafa, 2008, pp. 7-13.
[18] NOOTEBOOM, C.: *Zurbarán. El pintor del misticismo*. Ediciones Siruela, 2011, pp. 66-68.
[19] La pintura se encontraba sobre la entrada de la sacristía, y haciendo pareja, en el lado contrario, en la antesacristía estaba situada *La Incredulidad de Santo Tomás*, de Sebastián López de Arteaga. Ambos

considerada la mejor obra del pintor en tierras mexicanas, ya que en ella se recoge toda la esencia del artista y aparecen sus principales características, como la gradación lumínica, los contrastes claroscuristas, la concepción monumental de los personajes, el detallismo del bodegón de la mesa y la calidad y fuerza que poseen los ropajes de los protagonistas.

La obra recoge el pasaje evangélico de Lucas[20], en el que se narra el primer encuentro entre Cristo resucitado y sus discípulos. Cleofás y otro adepto no identificado, huyeron de Jerusalén con temor y tristeza al haber sido testigos de la muerte de su Maestro, y en Emaús deciden hacer un alto en el camino para pernoctar. Contaban con la compañía de un extraño al que habían conocido en su travesía, con el que conversaron sobre los acontecimientos acaecidos en la ciudad sagrada y éste les reprochó su falta de fe. En el momento en el que el forastero va a partir el pan, los discípulos descubren que es Jesús resucitado, el cual desaparece. El pan deja de ser pan para convertirse en cuerpo de Cristo.

Zurbarán capta ese preciso instante en el que Jesús, ataviado con ropas de viaje, está partiendo el pan, y sus seguidores, muestran la sorpresa en sus rostros y gestos ante el descubrimiento de su identidad. La representación de este momento es muy interesante, ya que por lo general, en otras obras pictóricas se desarrolla a Cristo bendiciendo los alimentos, como en la versión de este tema que ejecutó Caravaggio en 1606, actualmente en la Pinacoteca de Brera (Milán), o a los personajes esperando a recibir las viandas, como en el caso de la pintura que Rembrandt realizó en 1648. (Museo del Louvre, París)[21].

Se conservan también lienzos aislados que es posible que en su día formaran parte de diversas series, como el *San Agustín* y el *San Juan de Dios* del Museo de San Carlos, obras de gran calidad que se relacionan con las pinturas de la Cartuja de Jerez que realizó también el maestro. En cuanto a su fecha existe disparidad, ya que

lienzos formaban una perfecta sintonía, ya que eran el ejemplo de la victoria de Jesucristo sobre la muerte, a través de episodios de su resurrección y compartían el estilo naturalista.

[20] Lucas, 24, 13-35.

[21] PRIETO USTIO, E.: "Pinturas y pintores peninsulares en el ámbito de Nueva España durante la primera mitad del siglo XVII", *I Congreso Internacional América-Europa*, Europa-América (27-29 de julio de 2015). Libro de Actas, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2015, pp. 193-215.

Diego Angulo y Gonzalo Obregón los sitúan entre 1638-1640[22], mientras que Benito Navarrete lo hace en torno a 1645-1650[23].

Otras obras, pertenecientes como las anteriores a probables series sobre los Padres Fundadores de las Órdenes Religiosas, son *San Jerónimo* y *San Elías* (Museo de Guadalajara) *San Francisco de Asís* y *Santo Domingo de Guzmán* (Museo Regional de Tlaxcala), *San Bernardo, San Hugo, San Agustín* y *San Ignacio* (del Convento de San Francisco de Tlaneplantla, desaparecidos en 1945), en las que se observan los modelos del maestro extremeño, pero casi una totalidad en la ejecución por parte de su obrador, ya que la calidad es inferior.

También se conservan pinturas de otras series, como *Alvar Sánchez Velázquez* y otro personaje no identificado (Museo Franz Mayer), pertenecientes a la serie de los Siete Infantes de Lara, *Santa Marina* y *Santa Inés* (Convento de Guadalupe, Zacatecas) (Figs. 2 y 3) y una serie completa sobre los Hijos de Jacob (Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), aunque todas estos lienzos ya fueron ejecutados por los miembros del taller de Zurbarán, se mantienen sus composiciones y la impronta zurbaranesca[24].

SEBASTIÁN LÓPEZ DE ARTEAGA

Uno de los artistas más influyentes en la escuela pictórica novohispana entre las décadas de 1640 y 1650, fue el sevillano Sebastián López de Arteaga (1610-1652), encargado de difundir las propuestas naturalistas al otro lado del Atlántico.

Desde sus orígenes estuvo relacionado con el mundo del arte, debido a que su padre era platero y uno de sus hermanos se dedicó al grabado de láminas. Aunque no se tienen noticias precisas sobre su aprendizaje, sí se conserva el documento en el que consta la realización del examen para poder ejercer el arte de la pintura: *"...pareció Sebastián de Arteaga vecino desta dicha ciudad del que doy fe que conozco el cual es un mancebo de buen cuerpo de edad que dixo ser y por su aspecto parecía de*

[22] OBREGÓN, G. *Zurbarán en México*. Badajoz, Publicaciones de la Institución de Servicios Culturales, Diputación de Badajoz, 1964, p. 8.
[23] DELENDA, O. y NAVARRETE PRIETO, B. *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo: Museo de Bellas Artes de Valencia, del 14 de julio al 24 de septiembre de 1998*. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, p. 22.
[24] BONET CORREA, A. "Obras zurbaranescas en Méjico", *Archivo Español de Arte*, 146-147 (1964), pp. 159-168.

beinte años poco más o menos de color trigueño sexijunto con una señal de quemadura ensima de la mano izquierda y ser hixo legitiomo de Sebastian de Arteaga y de su legítima mujer difuntos vecinos que fueron desta dicha ciudad y dijo que el susodicho es maestro examinado del arte de pintor de ymaginería al olio que lo examinaron Miguel Quelles y Blas Martin Silvestre maestros y alcaldes examinadores del dicho arte..."[25].

Entre los años 1632 y 1638 trabajó en la ciudad hispalense, llegando a tener un aprendiz, pero a partir de este último año se trasladó a Cádiz, donde instaló un taller con aprendices.

No se sabe con seguridad la fecha de su paso hacia Nueva España, señalada por ciertos autores en 1640[26], formado parte de la flota del recién nombrado virrey Diego López Pacheco, Marqués de Villena, pero hemos consultado dicha información en documentos del Archivo General de Indias, y en ellos no figura el nombre de Sebastián López de Arteaga[27].

Sí se puede afirmar que ya en 1642 se encontraba en tierras novohispanas, ya el cabildo de Ciudad de México le encarga tanto la traza como las pinturas del arco triunfal erigido para la llegada del nuevo virrey, García Sarmiento de Sotomayor y Lara, Conde de Salvatierra, el 13 de noviembre del citado año[28].

El aspecto literario de este arco triunfal, el cual contaba con escenas mitológicas sobre Prometeo, fue elaborado por el jesuita Matías de Bocanegra, el cual elogió a López de Arteaga con las siguientes palabras, definiéndolo como "el Timantes de nuestro siglo y Apeles a quien admira la América, cuya viveza en las ideas, movimiento en los dibujos y alma en las figuras, más que mi pluma escribirlo, pudiera su pincel montearlo"[29].

En 1643 fue nombrado familiar del Santo Oficio, deseo que se cumplió después de su insistencia, ya que además de un fin honorífico, Arteaga quería asegurarse los encargos pictóricos de los inquisidores mexicanos, como si fuera el

---

25 SANCHO CORBACHO, H. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía.* Tomo II, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1930, p. 270.
26 MOYSSÉN, X. "Sebastián de Arteaga (1610-1652)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº59 (1988), p. 19.
27 Archivo General de Indias (en adelante AGI) CONTRATACION, 5422, N. 34.
28 MOYSSÉN, X. "Sebastián de Arteaga (1610-1652)...", op cit.
29 DE BOCANEGRA, M. *Theatro gerarchico de la luz, Pyra christiano polytica del govierno de la muy leal ciudad de México al Señor Don García Sarmiento de Sotomayor, Conde de Salvatierra.* México, Imprenta de Juan Ruiz, 1642.

pintor oficial del Tribunal, al que afirmó que *"serviría con todo rendimiento en lo que hubiere de ofrecer mi arte de la pintura"*[30].

Este mismo año, ejecutó un *Crucificado* para presidir el Tribunal del Santo Oficio en la Nueva España (hoy conservado en el Museo de la Basílica de Guadalupe), en el que se advierte la influencia zurbaranesca en la concepción de la figura y en la aplicación de las luces y sombras. En la parte inferior derecha del lienzo se puede leer en una cartela, pendiente en un árbol, *"Puso este Sto. Crucifixo por su deboción en este tribunal del Sto. Offo. de la Ynquisición Sebastián de Arteaga, notario del, año 1643 Ft"*[31].

Cristo se representa sin complejas composiciones ni personajes a sus pies, como un Salvador solitario. El tratamiento anatómico es muy correcto, crucificado con cuatro clavos, como proponía Francisco Pacheco en sus textos, un juego claroscurista muy efectivo, aunque sin llegar al nivel de Francisco de Zurbarán, y un rostro de dolor, exhalando el último aliento, con los ojos hacia el cielo y portando la corona de espinas.

De nuevo en 1643, realizó una de sus pinturas más conocidas: *La Incredulidad de Santo Tomás*, (Fig. 4) en su día situada en la iglesia del Convento de San Agustín de Ciudad de México, en frente de *La Cena de Emaús* de Zurbarán, y en la actualidad en el Museo Nacional de Arte INBA. También está firmada y fechada por el autor *"Sebastián de Arteaga, 1643, Notario del Santo Oficio de la Inquisición. Hízose de los bienes de el Capitán Francisco de Aguirre"*[32].

La temática, muy popular en los maestros italianos del siglo XVII, tiene como nota predominante el tenebrismo. Pero el efectismo del lienzo se consigue gracias al magnífico modelado de la figura de Jesús, el colorido rojo del manto que porta, y al tratamiento de las luces y sombras, de las que parte con gran fuerza el Hijo de Dios. El rostro joven de Cristo, algo idealizado, contrasta con las figuras de los Apóstoles, situados a su alrededor, las cuales son muy realistas, una auténtica galería de

---

[30] BERLIN, H. *"Sebastián de Arteaga, pintor de la Inquisición", Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, nº11 (1958), pp. 53-57.*

[31] Texto perteneciente a Cristo en la Cruz, Sebastián de Artega, 1643, Museo de la Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, México.

[32] Texto escrito por Sebastián de Arteaga en *La Incredulidad de Santo Tomás*, 1643, Museo Nacional de Arte de México.

retratos, en las que se combinan diferentes expresiones ante la situación que están contemplando[33].

También pintó otro *Cristo Crucificado*, firmado, pero no fechado y de una naturaleza que difiere a la anterior Crucifixión. Aunque posee cierto sabor naturalista, el movimiento de la composición aumenta, la musculatura es tratada con mayor exageración y las formas se van alargando (Fig. 5).

En 1648 trabajó para Marcos Torres y Rueda, obispo de Yucatán y más adelante, Virrey de Nueva España, el cual le encargó tres retratos de cuerpo entero, uno de medio cuerpo y el retoque de cuatros retratos hechos anteriormente por diferentes artistas[34].

En la actualidad sólo se conserva el lienzo de medio cuerpo, un retrato con una concepción muy realista, en el que destaca el detallismo con el que están tratados los objetos, como la manga de encaje, el anillo y el papel que está leyendo el protagonista. Este encargo servía como elemento propagandístico de la propia figura del Virrey y del poder que ostentaba.

Dentro de la misma temática, realizó varios *retratos de inquisidores antiguos* (se cree que unos dieciséis), pero actualmente se desconoce la fecha de su ejecución y su paradero, únicamente tenemos noticias del retrato de cuerpo entero que ejecutó para el arzobispo Francisco Manso y Zúñiga, conservado en la Catedral de Ciudad de México[35].

En 1650 pintó *San Francisco de Asís recibiendo la estigmatización,* cuya composición se inspira en un grabado de Lucas Vorsterman, a su vez basado en una pintura de la misma temática de Pedro Pablo Rubens, lo que nos demuestra la rapidez y la importancia que tenía el mercado de estampas y grabados entre América y Europa.

Destaca la juventud y la esbeltez con la que se representa el santo, que mientras recibe los estigmas, es observado por fray León. Los dos personajes están situados en el Monte Albernia, cuya vegetación es muy realista, destacando la presencia de los rosales, en alusión a las "florecillas" de San Francisco[36].

[33] PRIETO USTIO, E. "Pinturas y pintores…", op. cit., pp. 193-215.
[34] RODRÍGUEZ MOYA, I. *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Castellón, Universitat Jaume I, 2003, pp. 188-190.
[35] BERLIN, H. *" Sebastián de Arteaga, pintor de la Inquisición"..., op. cit., p. 55.*
[36] V.V.A.A. *Caminos del barroco: entre Andalucía y Nueva España.* México DF, Museo Nacional de San Carlos, 2011, pp. 85-86.

Existen obras que se relacionan con el pincel de López de Arteaga, pero su atribución aún no ha sido confirmada, como la *Inmaculada Concepción* del Museo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, una *Virgen con Niño* en el Museo Nacional de Arte INBA y la *Cabeza de San Pedro* de una colección particular. Esta problemática reside en que entre las obras firmadas por el autor, existe una gran variedad de estilos y formas, lo que dificulta el estudio de toda su producción[37].

Este dilema de atribución ocurre también con *Los Desposorios de la Virgen*, en el Museo Nacional de Arte INBA, ya que aunque la pintura está firmada, su estilo difiere mucho de las obras habituales de Sebastián. No se conocen datos sobre la iglesia o a la orden religiosa a la que pudo pertenecer, lo que resulta más complicado saber si es un lienzo del sevillano.

Es una composición muy luminosa y de brillante colorido, con cierto carácter italianizante, incluso podríamos hablar de influencia rafaelesca, basada en el grabado de Adán y Eva de Jean Duvet.

Todos los grandes investigadores americanistas, como Manuel Romero de Terreros, Diego Angulo, Manuel Toussaint, Martín S. Soria y Xavier Moyssén, han debatido sobre su ejecución, algunos relacionándola con los pinceles de José Juárez y los de Baltasar Echave Orio, pero en la actualidad, se muestra como obra de Arteaga[38].

Además, hay pintores novohispanos como José Juárez y Cristóbal de Villalpando que tomaron como modelo esta representación de López de Arteaga para la ejecución de sendas obras de la misma temática.

En palabras de Sigaut, esta pintura es *"uno de los modelos de las relaciones formales que contribuyeron a configurar la identidad de la plástica novohispana, pues se atiende a la tradición vigente en Nueva España, pero utiliza los recursos visuales que traía desde Sevilla, a los que, sin embargo, suaviza de acuerdo con la tradición local"*[39] (Fig. 6).

---

[37] MOYSSÉN, X. "Sebastián de Arteaga (1610-1652)...", op.cit. pp. 28-29.
[38] PRIETO USTIO, E. "Pinturas y pintores…", op. cit., pp. 193-215.
[39] SIGAUT, N. "Los desposorios de la Virgen", *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España Tomo II*. México, Museo Nacional de Arte, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA- INBA, 2002, p. 381.

PEDRO GARCÍA FERRER

Pedro García Ferrer (1583-1660) fue un artista turolense muy vinculado con el archiconocido Juan de Palafox y Mendoza.

Su formación se desarrolló entre Valencia y Madrid, alcanzando cierto reconocimiento en los años 30 del siglo XVII, años en los que realizó una Crucifixión, de la que no se tienen noticias en la actualidad, *"tan excelente como si fuera de Ribalta"*[40], pintor con el que se vincula aprendizaje. Pintó para la catedral de Zaragoza dos lienzos destinados a la capilla de San Valero, y realizó un retablo sobre el Martirio de San Lupercio para la iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo (Zaragoza) en 1632.

Acabó sus días siendo capellán de la Catedral Primada de Toledo, en la que se conservan dos pinturas suyas de San Pedro y San Pablo[41].

En 1640, viajó hacia la Nueva España formando parte del séquito de Juan de Palafox y Mendoza, nombrado en esa fecha obispo de Puebla de los Ángeles, aunque más adelante ostentaría el cargo de virrey del ahora mencionado territorio durante un corto periodo de tiempo. Esta información se puede consultar en la licencia de pasajero a Indias del propio Palafox, custodiada en el Archivo General de Indias[42]. García Ferrer abrazó los hábitos estando en suelo novohispano, convirtiéndose en confesor y limosnero del obispo, y desarrollando lazos de amistad, que generaron fructíferas colaboraciones artísticas, ya que Palafox fue el encargado de culminar la construcción de la catedral de Puebla de los Ángeles, además de erigir varias edificaciones en la ciudad[43].

Siempre contó con el asesoramiento de García Ferrer, el cual revisó todos los planos de las remodelaciones catedralicias, se encargó del diseño de la impactante cúpula, el malogrado tabernáculo y pintó dos lienzos para el Retablo de los Reyes,

---

[40] MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid, Akal, 1988, pp. 238-240.
[41] *Ibídem.*
[42] AGI, CONTRATACIÓN, 5422, nº 39, 15-03-1640.
[43] REVENGA DOMÍNGUEZ, P. "Aportaciones a la vida y obra del pintor Pedro García Ferrer", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 61 (1995), pp. 395-404.

en el que intervino también en su traza, que algunos autores atribuyen a Juan Martínez Montañés[44].

Estas pinturas, seguían las directrices iconográficas dadas por el propio obispo, cuyo retrato es incluido en *El Nacimiento del Niño*, acompañado por otro cuadro representando *La Adoración de los Reyes Magos* (Fig. 7). En ellas se combinan las tendencias pictóricas venecianas, centroeuropeas, valencianas, sevillanas y escurialenses, una suerte de tenebrismo ribaltano (introducido por el propio Pedro en Nueva España) junto con una pintura más clara, suelta y difuminada. Sin duda una interesante combinación de las propuestas artísticas desarrolladas en la Europa de 1620-1640[45].

Hay constancias documentales de que Juan de Palafox y Pedro García Ferrer tuvieron relación con Sebastián López de Arteaga. Es probable que se conocieran en Ciudad de México, en la cual López de Arteaga era el pintor más solicitado del momento, queriendo Palafox que trabajase en Puebla. De 1646 se custodia la siguiente información: "Ytem se le diera a Sebastián de Arteaga pintor cincuenta pesos por dos dibujos de dos...para la Capilla de los Reyes...y por haber venido de la ciudad de México a esta a concertar la pintura de los lienzos de los dos colaterales de la obra de dicha santa Yglesia"[46], y del año siguiente, "Ytem se le dieron Sebastián de Arteaga pintor, por la mano del licenciado Pedro García Ferrer veintidós pesos del lienzo e imprimasión que en él se hizo para pintar lo que se ha de poner en el retablo"[47]. Desgraciadamente, por el momento no se ha encontrado ningún testimonio artístico que responda a estas características o pueda relacionarse con las mismas.

Como hemos podido observar a lo largo de este breve estudio, las tendencias naturalistas que encarnaban el espíritu contrarreformista del catolicismo y reflejaban el sentir de la sociedad del momento, tuvieron una grandísima difusión, desde su nacimiento en Italia, la expansión por gran parte de Europa (España, Francia, Flandes, Holanda, Alemania, Inglaterra…), hasta llegar a los Virreinatos

[44] GALÍ, M. "Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Palafox", en: *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*. Puebla de los Ángeles, Universidad Autónoma de Puebla, 2001, p. 371.
[45] PRIETO USTIO, E.: "Pinturas y pintores…", op. cit., pp. 193-215.
[46] Libro de Fábrica de la Catedral de Puebla, 06-10-1646, en GALÍ, M. "La Catedral de Puebla: punto de encuentro de la escultura. Siglos XVII-XIX", en: *III Coloquio sobre la Historia de Puebla*. Puebla de los Ángeles, 1999, pp. 373-374.
[47] *Ibídem,* pp. 373-374.

americanos, convirtiéndose así en una plástica universal, porque lo sugerente es como cada pintor, escuela o país adaptó estas características a sus costumbres artísticas.

El papel de Francisco de Zurbarán, Sebastián López de Arteaga y Pedro García Ferrer fue fundamental para alcanzar este cometido, ya que las estampas y grabados no bastaban solamente para transmitir las ideas claroscuristas, por tanto, sin las obras de estos artistas o ellos mismos, la llegada del naturalismo a Nueva España se hubiera visto mermada, y las escuelas pictóricas barrocas mexicanas no hubieran sido las mismas.

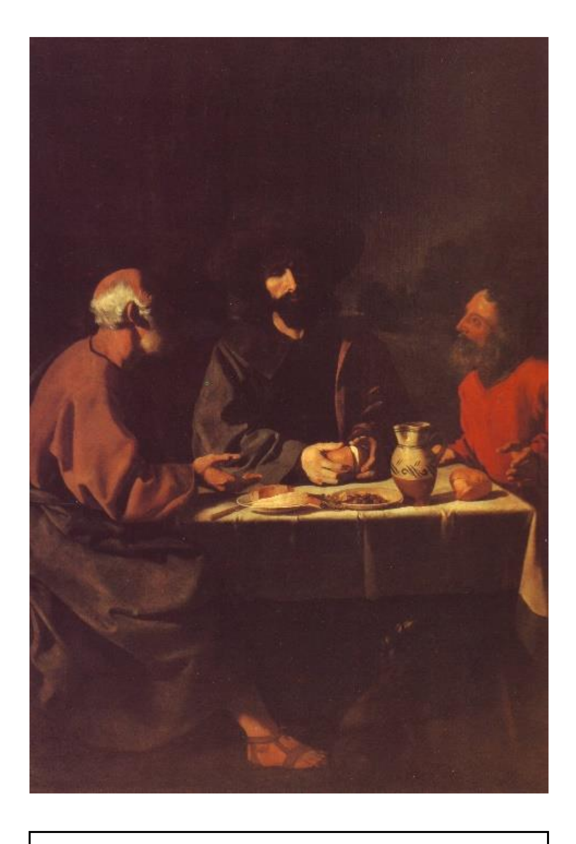


Fig. 1. *La Cena de Emaús*, Francisco de Zurbarán, 1639. Museo de San Carlos (Ciudad de México). Foto: Wikimedia Commons [WC].



Fig. 2. *Santa Inés*, Obrador de Zurbarán, ¿1645-1650? Convento de Guadalupe (Zacatecas). Foto: Ester Prieto Ustio [EPU].



Fig. 3. *Santa Marina,* Obrador de Zurbarán, ¿1645-1650? Convento de Guadalupe (Zacatecas). Foto: [EPU].

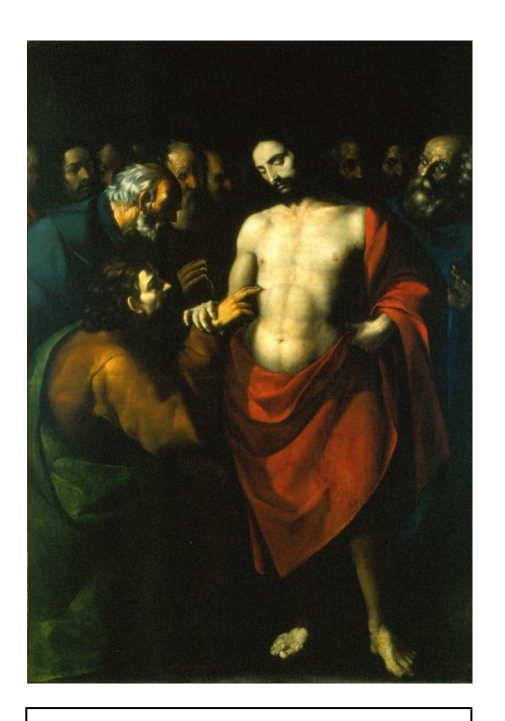


Fig. 4. *La incredulidad de Santo Tomás*, Sebastián López de Arteaga, 1643. Museo Nacional de Arte INBA (Ciudad de México). Foto: [WC].

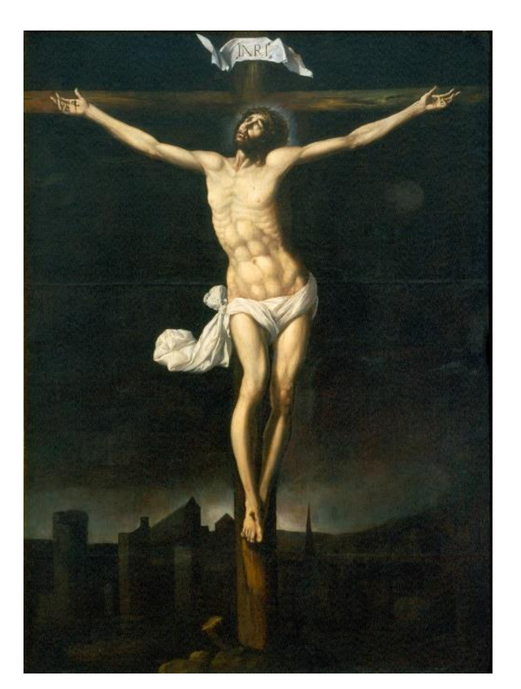


Fig. 5. *Cristo Crucificado*, Sebastián López de Arteaga, s.f. Museo Nacional de Arte INBA (Ciudad de México). Foto: [WC].



Fig. 6. *Los desposorios de la Virgen*, Sebastián López de Arteaga, s.f. Museo Nacional de Arte INBA (Ciudad de México). Foto: [WC].

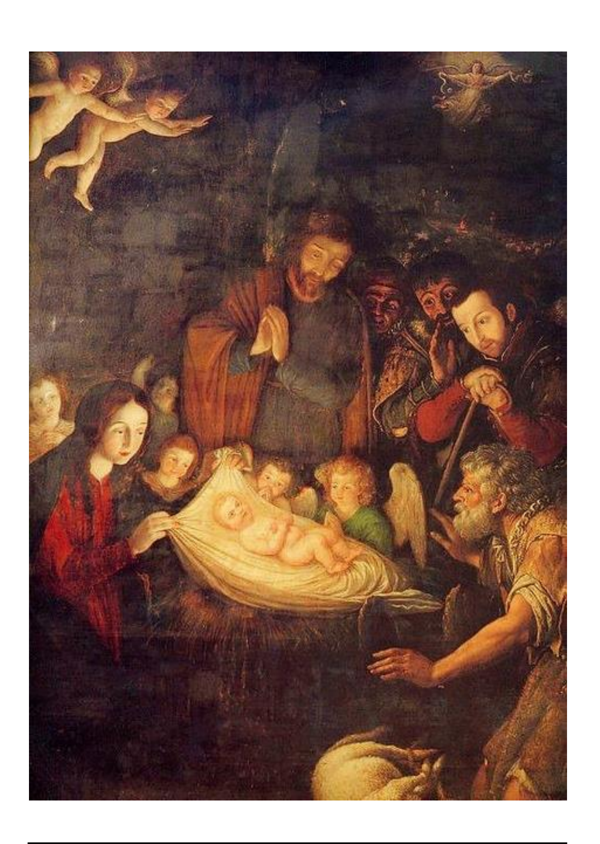


Fig. 7. *Adoración de los pastores*, Pedro García Ferrer, década de 1640. Catedral de Puebla (Puebla de Zaragoza). Foto: [WC].

ARTE Y *MIMESIS*: ALTOS RELIEVES POLICROMOS CON MORTEROS DE CAL Y ARENA EN ALENTEJO

Patricia Alejandra Rodrigues Monteiro

Universidad de Lisboa

RESUMEN: El Alentejo es la región de Portugal que, aún hoy, sigue siendo un escaparate perfecto en lo que se refiere al *modus faciendi* de la cal, al conservar un importante patrimonio artístico basado en éste material. Su uso a lo largo de los siglos es el mejor testimonio de técnicas decorativas antiguas arraigadas en toda la Península Ibérica. La versatilidad de la cal cuando es combinada con otros materiales permite el desarrollo de técnicas artísticas que se complementan como la pintura mural, los esgrafiados y los estucos de sentido erudito, inspirados en el *stucco* romano. En este texto se presentarán algunas categorías de estucos, con y sin policromía, aplicados de distintos modos a la arquitectura religiosa y palaciega del Alentejo.
PALABRAS CLAVE: Alentejo; estuco; cal; policromía.

ABSTRACT: The Alentejo is the Portugal's region that, even today, remains a perfect showcase in what regards the lime's *modus faciendi*, while still preserving an important artistic heritage based in this material. Its use throughout the centuries is the best testimony of ancient decorative techniques deep rooted in the Iberian Peninsula. The versatility of lime when combined with other materials allowed the development of complementary artistic techniques as mural painting, "esgrafitos" and plasterworks, of erudite sense, inspired by the Roman *stucco*. In this text will be presented some stucco categories, with and without polychrome finishing's, applied in the religious and palatial architecture of the Alentejo.
KEY WORDS: Alentejo; stucco; lime; polychrome.

INTRODUCCIÓN

La región de Alentejo conserva todavía un importante legado artístico que demuestra de manera inequívoca cómo las técnicas tradicionales decorativas basadas en la utilización de la cal están profundamente arraigadas en la Península Ibérica.

La gran versatilidad de la cal cuando es mesclada con distintos agregados (arena y fragmentos de rocas carbonatadas) permite su utilización en la arquitectura civil, además del desarrollo de técnicas ornamentales que bajan hasta la actualidad. Estas tienen puntos convergentes, no solo en lo que toca a sus materiales constituyentes, pero también al nivel estilístico. Desde la pintura al fresco, los esgrafiados, los estucos y los morteros ornamentales de cal y arena (*stucchi*), son diversas las técnicas que pueden ser consideradas como piezas de un todo que es la herencia de las "artes de la cal" en el Alentejo[1]. La familiaridad entre las técnicas que utilizan la cal a menudo originó campañas decorativas donde aparecieron en conjunto elementos creados bajo el concepto de "obra de arte total", tan importante en el período del Barroco[2].

Siglos de abandono han dictado la degradación acelerada de un patrimonio que, aunque abundante, es frágil y que se encuentra amenazado. Es crucial comprender cómo se utilizaron las argamasas de cal y arena en la producción artística que es especifica del Alentejo, además de aclarar el contexto laboral de los artistas que ahi trabajaron en los siglos XVII y XVIII, así como sus fuentes de inspiración.

En el presente texto se incluyen ejemplos del uso múltiple de argamasas ornamentales, sea en obras de arte individuales (retablos), o como parte de programas decorativos más complejos, en el interior de edificios o en los jardines).

---

[1] A propósito de la interconexión entre técnicas basadas en la cal surgió el proyecto PRIM'ART_Redescoberta multidisciplinar da arte mural em Portugal: Estudo Histórico e Científico do Arcebispado de Évora (1516-1615) (PTDC / CPC-EAT / 4769/2012), a partir del cual se a definido el proyecto pós-doctoral *A engenhosa arte do engano: trabalhos de argamassas com policromías no Alentejo (entre os séculos XVI e XVIII)*. Este proyecto es desarrollado en parceria entre el Centro de Literaturas y Culturas Lusas y Europeas (CLEPUL), el Instituto de Historia del Arte (ARTIS), ambos de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa y el Laboratorio HERCULES de la Universidad de Évora.

[2] SERRÃO, V., "A Capela Dourada de Santarém: o templo da Ordem Terceira de São Francisco, um programa de 'arte total' do Barroco nacional", en: BARBOSA, P. (coord.) *Arte, História e Arqueologia - Pretérito (sempre) Presente, estudos de Homenagem a Jorge Henrique Pais da Silva*. Lisboa, Edições Ésquilo, 2006, pp. 199-224.

ORNAMENTOS A BASE DE CAL Y ARENA EN PORTUGAL: BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

El trabajo del estuco se encuentra entre las técnicas ornamentales más populares de las que se practicaron en la región de Alentejo (sur de Portugal), una tradición de gran longevidad que tuvo su principio en el período romano y que duró hasta el siglo XIX.

En la actualidad este patrimonio artístico presenta una gran heterogeneidad de morfologías y técnicas ya que el estuco puede resultar de mezclas de diferentes materiales (arena, cal, yeso, polvo de mármol, puzolanas, polvo de ladrillo, pigmentos, adhesivos o grasas vegetales) conforme a sus distintas aplicaciones[3]. Los estucos, en alto, medio o bajo relieve, todavía podrían presentar capas de finalización de policromía o dorados, reforzando el énfasis del potencial mimético de esta técnica decorativa.

A menudo los estucos han sido integrados en programas decorativos más completos de los cuales hacen parte la pintura al fresco, el encalado, el esgrafiado, o los embutidos, técnicas que forman las "artes de la cal" en Alentejo.

Son muy raras las referencias al estuco en tratados portugueses anteriores al siglo XVIII. Recordamos las palabras del pintor y tratadista Francisco de Holanda en su libro *Da Pintura Antiga*, quizás el primer autor que habló sobre el tema: "[…] *Junto al grutesco esta el hacer de Estuque, que es Pintura de baxo relieve, hecha del polvo del Marmor, y calçina Mui apurada, y tierra puteolana y Mui frequentada de ellos, quiere ser hecha sobre clavos de Metal y no de hierro por amor del ollin. Toma mui bien ençima el oro y el azul de acre. Y su modo es de grutesco y de historias pocas, y es mui eterno. Y no ha Mucho tiempo que Raphael d'orbino Illustre Pintor lo hallo en Roma a gran caso: lo qual era perdido del tiempo de los Romanos hasta agora*. […]"[4].

Las referencias al uso de revoques de cal destinados a la ornamentación de espacios y sus acabamientos es más común en los tratados de arte de autores nacionales e internacionales de los siglos XVIII y XIX. Entre ellos, subrayamos el *Arte*

---

[3] AGUIAR, J. *Cor e cidade histórica, Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto, FAUP publicações, 2001, pp. 259-260.
[4] Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, HOLANDA, F., *Libro de la pintura antigua*, trasladado nuevamente de portugués en castellano por Manuel Dinis, 1563, Signatura 3-361 Libro, fl. 84.

de Hacer el estuco jaspeado, por Don Ramón Pascual Diez (1785)[5] y la *Pintura simples*, de Francisco Liberato Telles de Castro e Silva (1898)[6]. El primer tratado enseña el método de construcción de un retablo de albañilería antes de ser revocado y pintado. El libro de Pascual Diez es de gran importancia teniendo en cuenta la diversidad de obras aún existentes en el territorio portugués y la escasez de literatura nacional sobre el mismo tema. El segundo libro, la *Pintura Simples*, a pesar de su datación tardía (finales del siglo XIX), es un manual tan completo que todavía tiene una vital importancia para el tema de las técnicas tradicionales decorativas. Liberato Telles presenta no sólo procesos artesanales para la producción de pinturas pero, por primera vez, se refiere a algunos pigmentos artificiales que antes eran desconocidos en Portugal y cómo se podrían producir colores más brillantes mediante su mezcla con otros materiales.

En la literatura internacional más reciente, hay un número abundante de estudios relacionados con los métodos de producción artística de revoques o pastas de cal[7]. El sur de Portugal y España comparten la misma herencia de tradiciones decorativas y artísticas basadas en el uso de los mismos materiales, por lo que estas obras ganan especial relevancia.

En Portugal, la mayoría de los estudios sobre los antiguos métodos de construcción y decoración a base de la cal partieron de investigadores de la arquitectura o ingeniería, siendo sus principales preocupaciones la función y el comportamiento de las argamasas históricas en el patrimonio construido[8], o la evolución de la cal y del yeso en el contexto arquitectónico[9]. Sólo en menor grado las argamasas han sido analizadas como objeto artístico en sí mismo, destacándose el trabajo pionero sobre la decoración en la arquitectura popular del Algarve, también

[5] PAUSCUAL DIEZ, R. *Arte de hacer el estuco jaspeado, ó de imitar los jaspes á poca costa, y con la mayor propriedad*. Madrid, Imprenta Real, 1785.
[6] CASTRO E SILVA, F. *Pintura Simples, A decoração na construção civil*. Tomo I, Lisboa, Tipografia do Comercio, 1898.
[7] Destacamos a los importantes estudios de Ignacio Gárate Rojas dedicados a los yesos y a la cal. GÁRATE ROJAS, I., *Arte de los yesos. Yeserías y estucos*, Editorial Munilla–Lería, Madrid, 1999; GÁRATE ROJAS, I., *Artes de la cal*, Instituto Español de Arquitectura, Universidad de Alcalá, Editorial Munilla-Lería, Madrid, 2002.
[8] VEIGA, R., "As argamassas na conservação", en *Actas das 1ªs Jornadas de Engenharia Civil da Universidade de Aveiro, Avaliação e Reabilitação das Construções existentes*. Lisboa, LNEC, 2003, pp. 1-22.
[9] FREIRE, T., SILVA, A., VEIGA, R., BRITO, J. "Characterization of Portuguese Historical Gypsum Mortars: a Comparison between Two Case Studies", *Materials Science Forum*, Vols. 636-637 (2010), pp 1258-1265.

en el sur de Portugal[10]. La idiosincrasia del Alentejo se puede definir a través de su arquitectura rural, el modo como ella se estructura en el paisaje, el dominio absoluto del blanco de la cal en las fachadas, características estudiadas y valoradas por áreas como la conservación y la arquitectura[11].

Gracias a estos estudios, el Alentejo es hoy en día considerado un perfecto repositorio basado en la utilización de la cal, en variadas técnicas decorativas que enriquecen la propia arquitectura y que incluye revoques a base de cal (o yeso), pinturas murales y esgrafiados. La decoración, naturalista o fantástica, así como el contraste de colores, tienen un efecto visual sorprendente y que se puede observar por todo el Alentejo. La diversidad de los motivos ornamentales reproducidas por la técnica del esgrafiado aplicado en fachadas e interiores ya han sido analizados cuidadosamente desde el punto de vista técnico y estilístico[12]. En 2009 se hizo, también, el primer inventario sistemático de todos los elementos ornamentales en las fachadas de los edificios en los distritos de Évora y Portalegre[13]. Este importante trabajo de sistematización se refiere tanto a los esgrafiados como a los adornos de estuco, faltando aclarar, sin embargo, algunos conceptos dada la Los estudios relativos a la historia del arte de la cal y del yeso son todavía escasos. Algunos historiadores han centrado su atención en la evolución del estuco alrededor de la región norte del país, especialmente en la ciudad de Oporto, por su importancia en cuanto centro de producción entre finales del siglo XVIII y el siglo XIX[14]. En el Alentejo, más recientemente, se ha dedicado un estudio analítico y descriptivo para

---

[10] SANTOS, M. "Argamassas e Revestimentos", en RIBEIRO, V. (coord.) *Materiais, sistemas e técnicas de construção tradicional: Contributo para o estudo da arquitectura vernácula da região oriental da Serra do Caldeirão*. Faro, Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve, 2008, p. 116.

[11] CASAL, M. *A Conservação e Restauro da pintura mural nas fachadas alentejanas: estudo científico dos materiais e tecnologias antigas da cor*. Tese de Doutoramento. Lisboa, Universidade Nova, 2009; COSTA, J. A. *Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos, Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa*. Tese de Doutoramento. Évora, Universidade de Évora, 1999; COSTA, J. A., TAVARES, M., MENDONÇA, I. *Fingidos de madeira e de pedra, Breve historial técnicas de execução de restauro e de conservação*. Lisboa, CENFIC, 1998.

[12] GUILHERME, S. *O Corpus do Esgrafito no Alentejo e a sua Conservação uma Leitura sobre o Ornamento na Arquitectura*. Tese de Doutoramento, Lisboa, Universidade Técnica, 2012.

[13] BRAGA, M., CHARRUA, A. "Argamassas decorativas nos distritos de Évora e de Portalegre, no Alentejo", *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal*, nº 8 (2009), pp. 501-571.

[14] VASCONCELOS, F. *Os Estuques do Porto*. Porto, Câmara Municipal, 1997; VIEIRA, E. "Revestimentos decorativos tradicionais de cal e estuque em Portugal", *Revista de Artes Decorativas da Universidade Católica do Porto*, nº 2 (2008), pp. 63-84.; MENDONÇA, I. *Estuques Decorativos. A evolução das formas (séculos XVI a XIX)*, Lisboa, Principia, 2009.

el retablo de la capilla funeraria de Gaspar Fragoso (1571) en el convento de San Francisco, en Portalegre[15].

Fue la primera vez que este retablo construido con un mortero de cal y arena fue abordado por un historiador del arte, señalando posibles influencias artísticas y conexiones entre esta y otras obras de arte en el país. En Portugal, la extrema rareza de retablos de cal o de yeso del siglo XVI (o incluso anteriores) requiere una comparación con casos similares existentes en otros países, a saber, en Italia, Inglaterra[16] o en España, donde, en la región de Cataluña, la producción de altares de estuco ya era antigua a la época medieval[17].

Teniendo en cuenta la riqueza y diversidad de este patrimonio en Alentejo, es de gran interés identificar características comunes (estilística, materiales y conceptuales) entre las argamasas ornamentales y la pintura mural, asumiendo el concepto de la obra de arte proyectada como unidad. En última instancia, lo que importa es estudiar, divulgar y llamar la atención de la comunidad por la importancia de la preservación de este patrimonio con el fin de transmitirlo a las generaciones futuras.

CATEGORÍAS DE ORNAMENTOS EN ALTO RELIEVE CON MORTEROS DE CAL Y ARENA

La tradición de las argamasas ornamentales en alto, medio y bajo relieve a base de cal es muy fuerte en el sur de Portugal. Su presencia puede ser rastreada en áreas dentro y fuera de los edificios, religiosos o civiles, desde retablos, decoraciones de bóvedas e incluso en espacios destinados al ocio en jardines de recreo de las casas solariegas.

Las investigaciones ya realizadas han permitido la identificación de un número considerable de obras de arte que se pueden agrupar a *grosso modo* en tres categorías principales: los retablos de mampostería revestidos con argamasas de cal

[15] MONTEIRO, P. "Polychrome coatings on a lime plaster altarpiece (1571): the Gaspar Fragoso chapel in Portalegre", en: SEYMOUR, K. (edit.) *Proceedings of the ICOM-CC Interim Meeting: Polychrome Sculpture: Decorative Practice and Artistic Tradition* (Working Group Sculpture, Polychromy, and Architectural Decoration), Tomar, 2013.
[16] PROUDFOOT, T. "Decorative Lime Plaster", *The Building Conservation Directory*, 2001 [consulta: 14-09-2015], - http://www.buildingconservation.com/articles/limeplast/limeplast.htm
[17] COOK, W. "A Stucco Altar Frontal from Betesa", *Speculum, A Journal of Mediaeval Studies*. XXXV (3) (1960), pp. 394-400.

y arena o cal y yeso, las decoraciones de argamasas en relieve en el interior de la arquitectura y, finalmente, las decoraciones de argamasas que se encuentran en el exterior de la arquitectura, específicamente en los jardines.

1. Retablos con revestimientos de argamasa

En Alentejo todavía hay un número considerable de retablos, desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, que se construyeron con una estructura, muy sencilla, generalmente de ladrillos, la cual era después cubierta con argamasas de cal y arena o yeso y distintas capas de policromía, fingiendo marmoraciones y dorados. De hecho, el potencial mimético de las mezclas moldeables y con revestimientos de color sigue siendo una de las características más representativas en el arte del sur del país. Los altos relieves se presentan como doble simulación, desde luego porque reproducen elementos arquitectónicos o escultóricos, mientras los revestimientos policromos mimetizan materiales considerados más nobles, desde luego el mármol y la hoja de oro.

La historia de los retablos de cal y arena con revestimientos policromos ha acompañado, por supuesto, la evolución de la retablística mimetizando rigorosamente cada estilo. El primer capítulo de esta larga historia comienza en Portalegre, con el retablo de la capilla funeraria del caballero hidalgo Gaspar Fragoso, concluido en 1571, el más antiguo ejemplar que se conoce en Portugal hasta el momento. Sin embargo, el gusto por los retablos de cal y arena permaneció firme, sobre todo en el siglo XVIII, llegando hasta el XIX, en constantes repeticiones de formas de inspiración rococó o neo-clásicas[18].

A pesar de que se conocen abundantes nombres de entalladores, carpinteros y escultores que trabajaron en la prolífera talla dorada barroca en Alentejo, no fue encontrado ningún documento que identifique los artistas que ejecutaron los retablos de mampostería de cal y arena para el mismo período. En las fuentes documentales consultadas la figura del "estucador" es prácticamente inexistente, o entonces se confunde con la del "albañil" y del "maestre de obras". La mano de obra responsable por los retablos de argamasas permanece, todavía, en el anonimato[19].

[18] MONTEIRO, P. "Retábulos de alvenaria com policromias no Norte Alentejo", en: GLÓRIA, A. (coord.) *O Retábulo no Espaço Iberoamericano: forma, função e iconografia*. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2016, p. 368.
[19] BRAGA, M., CHARRUA, A. *Estuques e esgrafitos de Évora.* Lisboa, DEGMN, 1992, p. 25.

El historiador Gabriel Pereira, en sus investigaciones en el Archivo de la Santa Casa de Misericordia de Évora, descubrió dibujos para estucos utilizados en la decoración de la iglesia, en el siglo XVIII. Sin embargo, al consultar los apuntes de pagos hechos a los trabajadores, el mismo investigador sólo encontró nombres de "albañiles", sin que fuese encontrado cualquier estucador[20]. La identificación de los autores de estos retablos con la clase profesional de los albañiles se confirma a través de referencias (aunque escasas) que ayudan a comprender esta realidad. Entre 1572 y 1574 el albañil y maestro de obras Brás Godinho quedó responsable por las obras de la iglesia de San Antonio, en la Plaza del Giraldo (Évora) prometiendo, entre otras cosas, a "[...] *tapar ocho ventanas y hacer un altar de mampostería en la pared* [...]"[21]. Parece lógico pensar en un esfuerzo conjunto en el que el albañil construye la estructura del retablo y los pintores y doradores se encargan de las decoraciones finales.

Aunque sean desconocidos los nombres de sus autores, los retablos han sobrevivido hasta nuestros días, algunos de ellos de gran calidad artística, lo que es, por sí mismo, prueba de la habilidad de sus ejecutantes. Apenas con la llegada a Portugal del estucador italiano Giovanni Grossi (1715-1780), en 1743, y después de la creación de la Escuela del Estuco, en 1764, por el Marqués de Pombal, comienzan a surgir artistas que se dedicaron exclusivamente a la obra del estuco, lo cual, en nuestro país se conoció una mayor expresión ya en el siglo XIX[22].

Uno de los ejemplos más impresionantes, no sólo por su tamaño sino también por la calidad de sus revestimientos pictóricos que imitan mármol blanco, negro y rosa, es el retablo de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Concepción, en Olivenza, que perteneció a la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios[23].

El retablo, de las primeras décadas del siglo XVIII, en pleno reinado de Don João V, *el Magnífico*, presenta una inspiración italianizante y es parte de un programa más amplio que se extiende a lo largo de la capilla mayor y que incluye, también, un altar lateral en la nave. En los alzados de la capilla mayor completan la

[20] PEREIRA, G. *Documentos Históricos da Cidade de Évora*, Évora, Tipografia de José de Oliveira, s.d., p. 27.
[21] Biblioteca Pública de Évora, Cimélios, *Livro da despesa que se faz na obra da Igreja de Santo Antão*, Arm.º X, Cod. 13, 1572, fl. 34.
[22] MENDONÇA, I. "Estucadores do Ticino na Lisboa joanina", en: CARITA, H. (coord.) *Cadernos do Arquivo Municipal. Lisboa joanina (1700/1755),* série II, nº 1 (2014), pp. 185-220.
[23] LIMPO PÍRIZ, L. *Memorial del Antiguo Convento de la Concepción en la Villa de Olivenza*. Olivenza, edición del autor, 1999, p. 13.

decoración las pinturas murales con episodios de la vida de San Juan de Dios, dentro de molduras de estuco, iconografía de la Orden Hospitalaria (las granadas) y representaciones de religiosos que vivieron en el convento en el siglo XVII.

Flanqueando la boca de la tribuna elévanse dos enormes columnas salomónicas, entre pares de pilastras blancas. Sobre ellas se ven capiteles compuestos y luego el entablamento con un frontón partido, volutas, ángeles y, al centro, el escudo con las armas de la corona portuguesa y un querubín reposando sobre ello. El conjunto asienta en dos grandes ménsulas con volutas y bases rectangulares almohadadas.

El retablo de Olivenza, por sus dimensiones atípicas y calidad de ejecución contrasta con los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque estos sean más abundantes. Destacamos a los retablos de estilo rococó de la campaña fechable de circa 1770 y que ocupan las capillas laterales de la Iglesia del Convento de San Francisco de Évora. En 2015 el edificio del estilo gótico mendicante y sus ornamentos de épocas posteriores han recibido una importante campaña de restauro. Con respecto a los retablos, sus valores cromáticos fueron recuperados y ahora de nuevo es posible visualizar la perfecta simbiosis entre la arquitectura gótica y los retablos del barroco tardío.

En pueblos rurales, el mismo lenguaje estético presenta características marcadamente más populares. Los retablos de la iglesia de San Juan Bautista (en la villa de Monforte) o de la ermita de San Mamede (Portalegre), ambos del reinado de Don José I (1750-1777) son ejemplos de lo que acabamos de decir, aunque los repintes que sufrieron ulteriormente no contribuyeron para su valoración.

A finales del siglo XVIII los retablos existentes en iglesias de pequeños medios rurales reflectan la utilización de técnicas pictóricas más rápidas y faciles, como el estarcir, permitiendo la repetición de motivos decorativos. La paleta de colores se hace menos realista, con el recurso a pigmentos artificiales, al mismo tiempo que los retablos se llenan de flores y figuritas de cariz popular, recuerdos lejanos de los atalantes y cariátides del renacimiento, ahora convertidos a un lenguaje vernáculo.

2. Decoraciones de argamasas en el interior de la arquitectura

En esta categoría se incluyen todos los ornamentos que cubren áreas específicas de la arquitectura en el interior de los edificios, a menudo asociadas a

pinturas murales produciendo programas de más elevado impacto visual y iconológico. Este resultado es más visible en las bóvedas de iglesias o capillas. De entre los conjuntos con significado artístico más grande que llegaron hasta nuestros días se encuentra la bóveda de la sacristía del colegio jesuita del Espirito Santo (1599), la Universidad de Évora. En la bóveda de cañón se mesclan episodios de la vida de San Francisco Xavier (al fresco), con grotescos de inspiración romana y flores de estuco en alto relieve, entre molduras de forma cuadrada y hexagonal pintadas de color azul[24].

Otro ejemplo, ya del siglo XVII, es la bóveda de la capilla dedicada a San Lorenzo, lateral a la capilla mayor de la Catedral de Évora, en la cual se cuenta la historia de la vida y martirio de éste santo, entre cartelas de inspiración flamenca, en alto relieve, querubines, ángeles y, una vez más, los grotescos. Entre los dos conjuntos decorativos hay, todavía, una diferencia monumental en lo que es la cuestión del profano y de su representación. La antigua sacristía de los jesuitas, en cuanto espacio más reservado, permitió a los artistas una distinta libertad en lo que toca al programa decorativo y que, comprensiblemente, no sería posible en la catedral con su dignidad eclesiástica. Este tipo de lenguaje del grotesco tiende a desaparecer por completo después del Concilio de Trento, dando origen, en Portugal, al "brutesco". Más que un cambio terminológico se trató, en realidad, de una importante erradicación de todo lo que era profano en el "grotesco", a través de la introducción de ángeles, *putti*, flores, pájaros e iconografía eucarística.

Quizás gracias a la tremenda divulgación del "brutesco" en la pintura barroca de techos durante los finales del siglo XVII casi no existen techos con decoraciones de estuco en alto relieve para este período. La capilla dedicada a Nuestra Señora de la Concepción, en el antiguo colegio de los jesuitas de Évora es un ejemplo raro, ya a mediados del siglo XVII, con su bóveda de cañón encasetonada con formas geométricas que se alternan. A pesar de las distancias cronológicas, esta composición buscó su inspiración en los dibujos creados por uno de los más grandes tratadistas del Renacimiento italiano, Sebastián Serlio[25]. La coloración actual no es,

[24] OLIVEIRA, C. *As Pinturas Murais da Sacristia Nova da Igreja do Colégio do Espírito Santo, Um Património a Preservar*. Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Universidade de Évora, 2009.
[25] MENDONÇA, I. "Estuques decorativos em Portugal: do Manuelino ao Neoclássico", en: *I Encontro sobre Estuques Portugueses*, s.l., Museu do Estuque, 2008, p. 38.

todavía, la original. En la transición del siglo XVII para el XVIII, el estuco abandonará progresivamente el uso del color y pasará a integrar cada vez más el yeso blanco en su composición material[26]. Aunque los ornamentos de bóvedas y alzados se multiplicaron, la temática utilizada siguió siendo más decorativa (medallones geométricos, flores, rocallas) y menos figurativa.

Tal como en los retablos, se conocen pocos nombres de artistas implicados en estas creaciones ornamentales. En 1737 la iglesia de la Misericordia de Portalegre, una de las más antiguas del país, recibió una campaña grande de arquitectura de la responsabilidad del maestre albañil Manuel Silvério, lo cual construyó una nueva bóveda "[...] *estucada toda, vieja y nueva, haciendo los perfiles que hoy se encuentran blancos* [...]"[27].

La descripción corresponde al aspecto de la bóveda en la actualidad, lo que vuelve a este caso interesante por establecer una autoría a una obra que todavía existe. La bóveda se encuentra totalmente cubierta de estuco blanco, sin otra decoración complementar además del conjunto de doce apóstoles sobre la cornisa, también de argamasa con policromía.

Al contrario de lo que ocurre con la mayoría de las ermitas dispersas por Alentejo, el santuario de Nuestra Señora de Aires se distingue por su escala y aparato. En el lugar donde se encuentra la ermita existió en el siglo XVI un templo de invocación mariana lo cual, desde entonces, atrajo a un gran número de fieles. El edificio sigue siendo, aún hoy en día, uno de los lugares de culto dedicados a la Virgen más importantes de todo Alentejo. En la segunda mitad del siglo XVIII el edificio fue reconstruido totalmente, con un lenguaje estilístico académico, asumiendo una dimensión correspondiente a la gran afluencia de peregrinos. Las decoraciones dos alzados y de la pertenecen a la segunda mitad del siglo XIX, sendo de destacar el revestimiento interior de la cúpula con murales y curiosas yeserías de carácter popular[28].

Además de las decoraciones de estucos presentes en las bóvedas de muchas

---

[26] FIGUEIREDO, M. "História do Estuque", en: *I Encontro sobre Estuques Portugueses*, s.l., Museu do Estuque, 2008, p. 12.

[27] Arquivo Distrital de Portalegre, *Contratos Notariais de Portalegre*, Contrato que faz o Provedor e Irmãos da Santa Casa da Misericórdia com Manuel Silveiro alvanel, CNPTG02/001, Cx. 3, Liv.º 9, 26 de Março de 1737, fls. 79v.-81. (Inédito). Traducción de la autora.

[28] MONTEIRO, P. "Santuário de Nossa Senhora de Aires", en: FRANCO, J. (dir.) *Lugares Sagrados de Portugal I.* s.l., Círculo de Leitores. 2016, pp 209-213.

iglesias de Alentejo, en otros casos su presencia en los alzados y su correlación con otros componentes en la arquitectura permitió atestar la consistencia y la unidad conceptual existente en estos programas. En la escalera principal del antiguo hospital de la Misericordia de Elvas se encuentra un nicho en el que, a pesar de la aparente coherencia estilística con su encuadramiento, sólo la parte central, de las pilastras y frontón son de mármol, blanco y rosa, mientras que las rocallas que les rodean están hechas con argamasa en alto relieve. Este es un ejemplo perfecto del efecto mimético de este material y de su interacción con el observador.

Otro ejemplo es la iglesia de la Misericordia de la villa de Fronteira, la cual preserva un interesante conjunto de paneles en medio y bajo relieve de estuco pintado, representando episodios de la Pasión de Cristo: *el beso de Judas, Cristo en el jardín del huerto, calvario, Cristo camino a la cruz, Ecce Homo* y *la coronación de espinas*. Los paneles, con molduras y decoraciones de rocallas, se encuentran alrededor de la nave, como si estuvieran colgados de los alzados y en el arco triunfal, creando un encuadramiento teatral para el retablo de la capilla mayor.

Contrastando con las refinadas rocallas de estuco blanco y sus formas sinuosas, el tratamiento de las figuras humanas a medio relieve y su débil destacamento del fondo, resulta en composiciones algo más ingenuas y poco realistas. Sin embargo, la preservación de la policromía original del conjunto, el echo de que este completo, la relación con el retablo de talla dorada, además del efecto mimético al buscar una imitación de paneles de madera esculpida, vuelven raro a este conjunto y digno de una atención más profunda.

3. Decoraciones de argamasas en jardines

La tercera categoría de ornamentos basados en cal y arena se refiere a los que se encuentran en jardines privados de las casas solariegas o palacios, siempre asociados a la noción de disfrute y ocio inherentes a estos espacios.

La historia de los jardines en el período Barroco y de su desarrollo ligado a las principales familias nobles del reino, tuvo sus antecedentes en el siglo XVI, en ejemplos que evidencian la presencia de una cultura italianizante *al anticho*. En éste contexto, importa detener nuestra atención en la localidad de Vila Viçosa, emblemática por su importante papel histórico y artístico durante el XVI y primera mitad del XVII. A menudo llamada de "corte de aldea", Vila Viçosa debió su

renacimiento cultural y artístico a los Duques de Braganza, dinastía que gobernó el reino después del golpe de la Restauración (1640). Su permanencia a lo largo de los siglos en esta villa favoreció uno de los más brillantes capítulos en la historia del Arte nacional, en su sentido más intelectualizado y humanístico[29].

Es en este contexto que se deve compreender el espacio conocido bajo la designación de *"Jardín de las Amazonas"*, una *"casa de fresco"*, semejante a una gruta artificial, construido con argamasas de cal y arena y perteneciente a los jardines del Palacio de los Duques. Se trata de un testimonio del trabajo de *stucco* a la romana, de alto nivel artístico y conceptual. Su nombre, algo desplazado, proviene de la presencia de las tres figuras de grandes dimensiones que dominan el interior de la arquitectura. No se conoce, todavía, la fecha de su erección, pero muy probablemente, esta construcción datará del siglo XVII[30]. El espacio y sus decoraciones han sido salvadas del deterioro, enhorabuena, por una intervención de conservación y restauro en el año 2014. El interior se distingue por una gran coherencia material y estilística, mediante la combinación de la pintura al fresco (en la bóveda y paredes), el estuco en alto relieve, las esculturas de bulto y incrustaciones o embutidos de conchas y pequeños trozos de porcelanas. Las grutas artificiales y las *"casas de fresco"* siempre han tenido una conexión con el mundo del fantástico y de las ninfas y tuvieron una fuerte presencia en Europa durante el renacimiento y manierismo[31].

La pintura mural crea una sensación de continuidad entre la arquitectura y el paisaje circundante, como si no existieran barreras arquitectónicas con la naturaleza circundante. Entre las tres esculturas se ven lujosas guirnaldas de frutos y cereales, elementos presentes, también, en las cestas que cada una equilibra en su cabeza y que se relacionan con la idea de abundancia de la naturaleza y con el significado simbólico del agua, presente en el estanque exterior y en la fuente[32].

La raridad en el país de conjuntos tan antiguos hace necesario realizar comparaciones con construcciones de semejantes espacios en jardines del

[29] SERRÃO, V. *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640).* s.l., Fundação Casa de Bragança, 2008.
[30] *Ibidem*, p. 200.
[31] CASTELLI, P. "L'antro delle Ninfe", en: BALLERINI, I., MEDRI, L. (edit.) *Artifici d'acque e giardini, La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*. Firenze, Centro Di, 1999, pp. 153-165.
[32] GARCÍA, J. *A Água na Arte e na Cultura em Portugal*. Lisboa, Medialivros – Actividades Editoriais, S.A., 2006, p. 13.

manierismo italiano, como la fuente de la Villa Doria, en Génova, o la Gruta de Buontalenti, cerca del Palacio Pitti (Florencia), completado entre 1583 y 1593 por el arquitecto Bernardo Buontalenti[33].

En la misma categoría de ornamentos aplicados a los jardines se debe incluir la *"casa de fresco"* en el palacio de los Sanches de Baena, también en Vila Viçosa, con su decoración de frescos, estucos, mezclas a base de cal con incrustaciones de conchas y piezas de porcelana[34]. Se trata, una vez más, de un micro-espacio en el cual muchos elementos concurren para el mismo mensaje iconológico.

El programa decorativo que cubre por completo la casa será del principio del siglo XVII, coincidiendo con los primeros años del gobierno del Duque Don Teodosio II y también con otras campañas artísticas desarrolladas por su corte que comparten el mismo espíritu humanista de raíz neoplatónica[35].

El *"Jardín de las Amazonas"* o la *"casa de fresco"* de los Sanches de Baena, dan cuenta de un gusto particular para los estucos asociados con espacios diseñados exclusivamente para el disfrute y la contemplación de la naturaleza. En Alentejo, en el periodo del siglo XVII hasta el siglo XVIII no sobrevivieran muchos ejemplos de conjuntos decorativos de la misma clase. Sin embargo, no dejaremos de referir el Jardín de las Conchas, en Alcáçovas (Viana do Alentejo), parte de la antigua área de recreo del Palacio de los Henriques, un complejo arborizado, con altares, estanques, acueductos y canales[36].

En el Barroco estos espacios se han mantenido como parte integrante de los jardines privados, aunque obedeciendo una nueva estética, de acuerdo con el reordenamiento arquitectónico de los jardines de influencia francesa y española[37]. En la ciudad de Seixal (Setúbal) la Finca de la Hidalga, perteneciente a los Gama Lobo, traduce ya ese lenguaje, destacándose por sus grutas artificiales, pomares,

---

33 COSTAGLIOLA, P. "Grotta del Buontalenti: composizione chimica e mineralogica delle tessere vetrose e delle malte di supporto dei mosaici interni", en: BALLERINI, I., MEDRI, L. (edit.) *Artifici d'acque e giardini, La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*. Firenze, Centro Di, 1999, pp. 247-254.

34 GIL, M., SERRÃO, V., SANTOS SILVA, A., MIRÃO, J., VALADAS, S., MARTINS, R., CANDEIAS, A., "A Casa de fresco dos Sanches de Baena Elementos de estudo para o seu conhecimento", *Callipole, Revista de Cultura*, nº 19 (2011), pp. 251-264.

35 SERRÃO, V. *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640).* s.l., Fundação Casa de Bragança, 2008, p. 201.

36 PIRES, A., *A Quinta de Recreio em Portugal, Vilegiatura, Lugar e Arquitectura*, s.l., Caleidoscópio, 2013, p. 263.

37 DIGARD, J., *Les Jardins de La Granja et leurs sculptures décoratives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1934.

fuentes, pozos, norias y por su lago, ingeniosa pieza de arquitectura hidráulica la cual se llenaba con las aguas provenientes del mar, situado a corta distancia[38]. Sin embargo, entre los ejemplos de más grande significado artístico en el país se pueden nombrar los jardines del Palacio Nacional de Queluz o del Palacio del Marqués de Pombal (Oeiras)[39], ambos en las cercanías de Lisboa y que acompañaron la evolución del gusto cortesano en la transición del siglo XVIII al XIX.

CONCLUSIÓN

La heterogeneidad de los ornamentos con morteros que utilizaron la cal o el yeso en toda la región del Alentejo sigue siendo hoy en día muy presente, aunque difícil de caracterizar. Uno de los principales aspectos que llaman la atención es el innegable potencial ilusorio de estas masas, consolidado por acabamientos finales de policromía utilizados para simular otros materiales como el mármol u oro.

Se trata, sin embargo, de un patrimonio amenazado que requiere un enfoque multidisciplinario con el fin de llegar a conclusiones más sólidas. Todavía se sabe muy poco sobre los métodos de producción de las argamasas, los materiales que forman parte de su composición, sus influencias estilísticas, y de los artistas relacionados con esta producción en Alentejo. El inventario completo de casos restantes es una exigencia para su conocimiento y preservación pero todavía se trata de una realidad lejana.

La caracterización del Barroco en la región de Alentejo, y de su especificidad, solo estarán completos integrando, también, a estas realidades artísticas, demasiadas veces despreciadas por su cariz popular.

---

[38] MATIAS,C., TAVARES, P. "Casa da Quinta da Fidalga/Quinta de Vale de Grou/Quinta do Salema/Quinta de Vasco da Gama", *Monumentos,* IPA.00016753, 2003 [07-03-2016] http://www.monumentos.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=10414

[39] STOOP, A., *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa*. Porto, Livraria Civilização Editora, 1985, p. 19.



Fig. 1. *Decoración de rocallas en una fachada*, 1799. Casa del Gobernador, Ouguela (Campo Maior). Foto: Patrícia Monteiro.



Fig. 2. *Jardin de las Conchas* (detalle), inicio del siglo XVII. Alcáçovas (Viana do Alentejo). Foto: [PM].

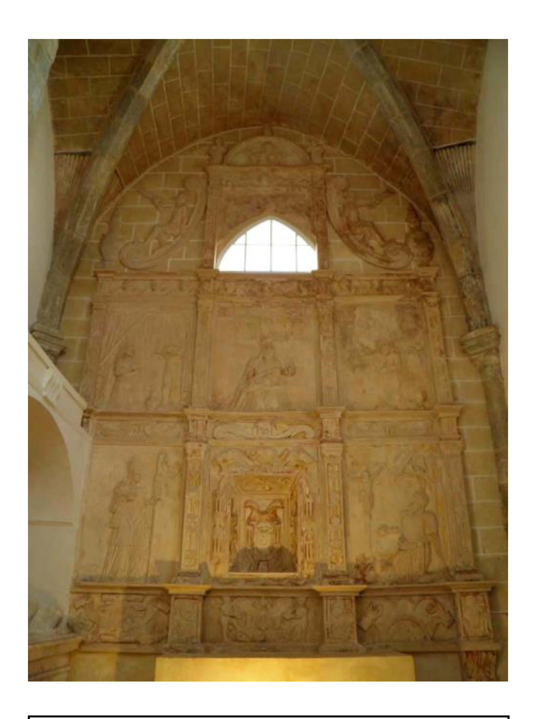


Fig. 3. *Retablo de Gaspar Fragoso*, 1571. Iglesia del convento de San Francisco, Portalegre. Foto: [PM].



Fig. 4. *Retablo de Gaspar Fragoso* (detalle), 1571. Iglesia del convento de San Francisco, Portalegre. Foto: [PM].



Fig. 5. *Retablo de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Concepción*, inicio del siglo XVIII. Olivenza. Foto: [PM].



Fig. 6. *Retablo de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Concepción* (detalle), inicio del siglo XVIII. Olivenza. Foto: [PM].

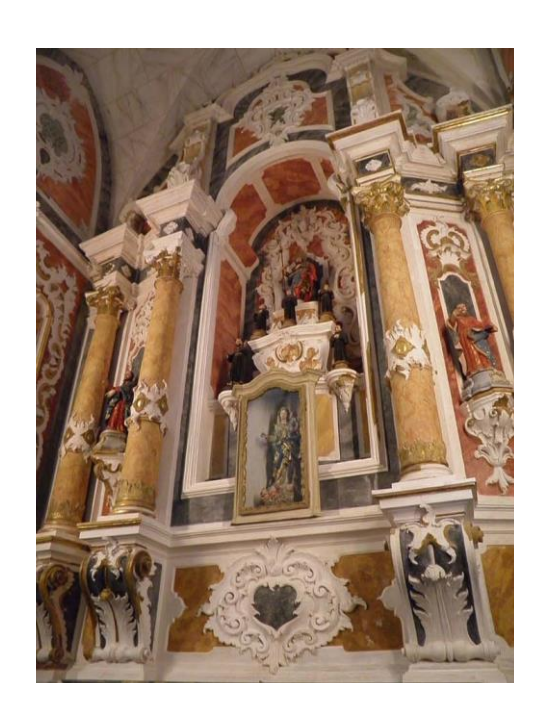


Fig. 7. *Retablo de la iglesia del convento de San Francisco*, 1760-1770. Évora. Foto: [PM].

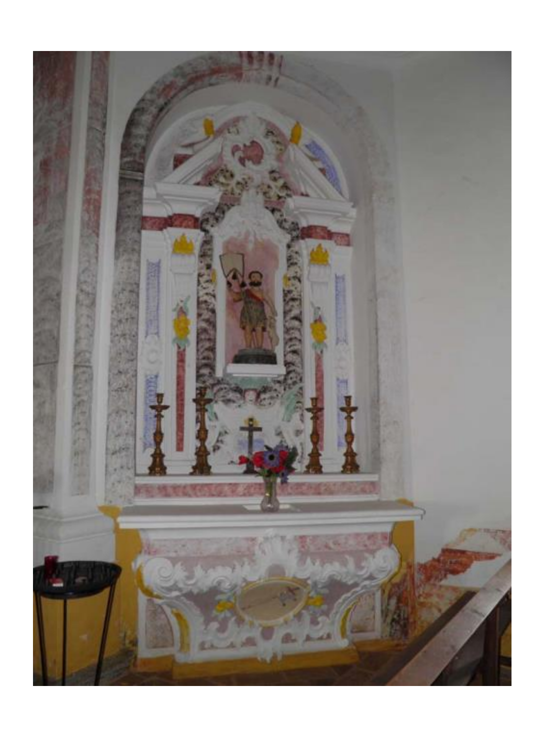


Fig. 8. *Retablo de la iglesia de San Juan Bautista*, 1750-1777. Monforte. Foto: [PM].

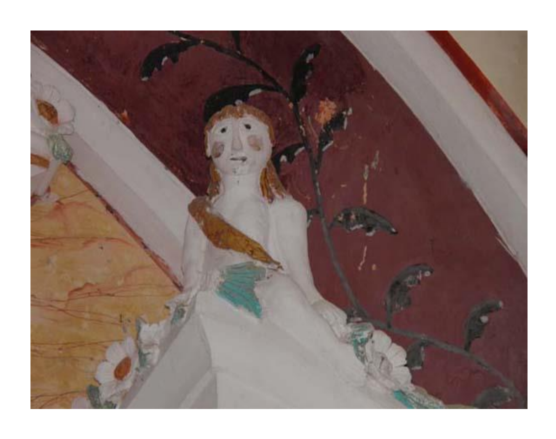


Fig. 9. *Retablo de la iglesia de San Juan Bautista* (detalle), 1750-1777. Monforte. Foto: [PM].



Fig. 10. *Sacristia de la iglesia del Colegio del Espirito Santo*, 1599. Évora. Foto: [PM].

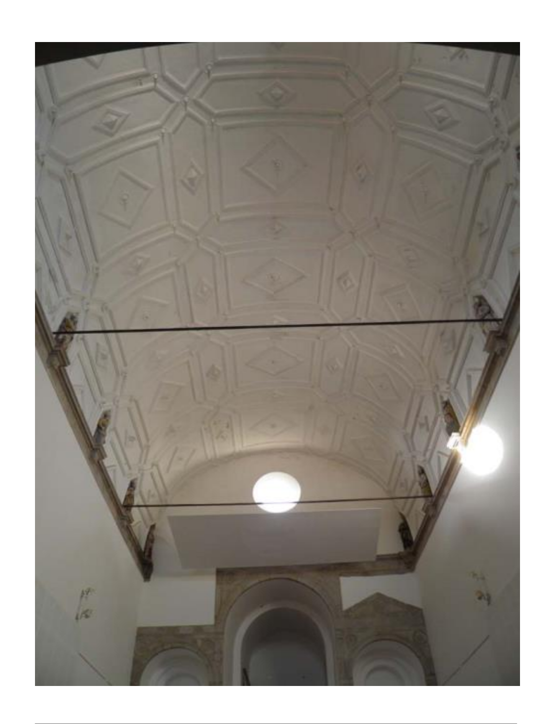


Fig. 11. *Bóveda de la iglesia de la Misericordia de Portalegre*, 1737. Portalegre. Foto: [PM].



Fig. 12. *Apóstol en la bóveda de la iglesia de la Misericordia de Portalegre* (detalle), 1737. Portalegre. Foto: [PM].



Fig. 13. *Ermita de Nuestra Señora de Aires*, segunda mitad del siglo XVIII. Viana do Alentejo. Foto: [PM].



Fig. 14. *Decoraciones de la cúpula de la ermita*, 1859. Viana do Alentejo. Foto: [PM].



Fig. 15. *Escalera del Hospital de la Misericordia de Elvas*, segunda mitad del siglo XVIII. Elvas. Foto: [PM].



Fig. 16. *Escalera del Hospital de la Misericordia de Elvas* (detalle), segunda mitad del siglo XVIII. Elvas. Foto: [PM].



Fig. 17. *Iglesia de la Misericordia de Fronteira*, segunda mitad del siglo XVIII. Fronteira. Foto: Joana Balsa de Pinho.



Fig. 18. *Iglesia de la Misericordia de Fronteira* (detalle), segunda mitad del siglo XVIII. Fronteira. Foto: [JBP].



Fig. 19. *"Casa de Fresco" del antiguo palacio de los Sanches de Baena*, inicio del siglo XVII. Vila Viçosa. Foto: [PM].



Fig. 20. *Gruta artificial de los jardines de la Finca de la Hidalga*, siglo XVIII. Arrentela (Seixal). Foto: [PM].

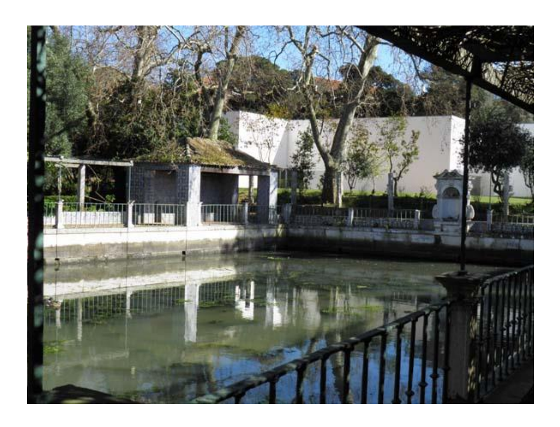


Fig. 21. *Lago principal de la Finca de la Hidalga*, siglo XVIII. Seixal (Setúbal). Foto: [PM].

ICONOGRAFÍA BARROCA DEL BAUTISTA EN LAS ARTES PLÁSTICAS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

Jesús Rojas-Marcos González

Universidad de Sevilla

RESUMEN: En el presente trabajo estudiamos la iconografía barroca de san Juan Bautista en las artes plásticas de la Catedral de Sevilla. Se analizan en profundidad, pues, las diferentes escenas de su vida, desde su infancia hasta su decapitación. La mayoría de las piezas son obras maestras de la escuela sevillana, realizadas por autores de relevante prestigio internacional. Entre ellos, Martínez Montañés, Juan de Mesa, Francisco de Ocampo, los Ribas o Duque Cornejo, en escultura; y Zurbarán, Murillo o Llanos Valdés, en pintura. El resto de ejemplares procede de diferentes territorios europeos, tales como Italia o Flandes. Todos, sin distinción, *visten el templo* cristiano más importante de la capital de Andalucía.

PALABRAS CLAVE: Barroco, San Juan Bautista, Escultura, Pintura, Catedral, Sevilla.

ABSTRACT: In this work we study the baroque iconography of Saint John the Baptist in the plastic arts of the Cathedral of Seville. Different scenes along his life are analyzed, from his childhood to his decapitation. Most of them are master pieces of art of sevillian school. They are made by highlighted artists with international standing. Among them there are sculptors like Martínez Montañés, Juan de Mesa, Francisco de Ocampo, The Ribas or Duke Cornejo and painters like Zurbarán, Murillo o Llanos Valdés. The remaining works of art come from European different countries, such as Italy or Flanders. All of them *dress* the most important Christian temple of the capital of Andalusia.

KEYWORDS: Baroque, Saint John the Baptist, Sculpture, Painting, Cathedral, Seville.

Juan Bautista, el último profeta y el primer mártir cristiano, es el nexo de unión entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Según los textos sagrados, era hijo de Zacarías, sacerdote del templo de Jerusalén, y de su esposa Isabel, prima de la Virgen. De ahí su parentesco con Jesús. Al nacer, sus padres le impusieron el nombre de *Johanan*, como le indicó el arcángel san Gabriel al anunciarle a Zacarías su

concepción (Lc. 1, 13). Pasó su juventud en el desierto de Judea, predicando la penitencia para el perdón de los pecados. Bautizaba en el río Jordán a todos los que acudían a él en actitud expiatoria. Y anunció la venida de Cristo, a quien bautizó poco antes de iniciar la vida pública. Como se sabe, hacia el año 30 fue apresado y decapitado por orden de Herodes Antipas, ya que le censuraba continuamente su incestuoso matrimonio con Herodías. El tetrarca de Galilea, para cumplir una promesa imprudente que había hecho a su hijastra Salomé, lo mandó ejecutar[1]. Sus discípulos recogieron el cadáver y le dieron sepultura.

Tan resumida semblanza, por la brevedad de los Evangelios canónicos, se ha completado con las peregrinas adiciones de los apócrifos y de *La leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine. Estas referencias han sido reutilizadas por los hagiógrafos, para colmatar los vacíos y silencios biográficos; y, además, los artistas las han manejado como fuentes de inspiración creativa. Por ello, conforme al espíritu emanado del concilio de Trento (1545-1563), la vida del Bautista se impone como modelo a seguir por los creyentes. Las artes figurativas, como soportes didácticos, contribuyen eficazmente a la evangelización de los pueblos. Es obvio, a raíz de todo lo anterior, que el culto en Sevilla a los Santos Juanes experimentara, durante la Contrarreforma, una gran eclosión. La piedad popular hizo que se le dedicaran retablos en iglesias parroquiales y conventuales. Y, además de subrayar la extraordinaria devoción al Santo que estudiamos, hoy como ayer, enriquecen el patrimonio artístico de uno de los templos catedralicios más importantes de la cristiandad[2].

Lo expuesto con anterioridad justifica que en el presente trabajo abordemos el estudio de las pinturas y esculturas de la Catedral de Sevilla que representan distintas escenas de la vida de san Juan Bautista, desde su infancia hasta su decapitación. Todas son obras maestras de las artes plásticas barrocas, datables entre los siglos XVII y XVIII. Y todas *visten el templo* cristiano más importante de la capital andaluza. En la escuela sevillana hay autorías de relevante prestigio

---

[1] Sin embargo, Flavio Josefo no vincula su martirio con la referida promesa de Salomé. Afirma que Herodes, por temor a que la capacidad de persuasión del Bautista le ocasionara algún levantamiento popular, *"optó por matarlo, anticipándose así a la posibilidad de que se produjera una rebelión a instancias de él"*. FLAVIO JOSEFO. *Antigüedades judías.* Tomo 2. Edición de José Vara Donado. Madrid, Ediciones Akal, 2007, XVIII, 116, pp. 1.098-1.099.

[2] GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. *La Escultura en la Colección Bellver*. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 2014, pp. 74-76.

internacional. El resto de ejemplares procede de diferentes territorios europeos, tales como Italia o Flandes. Desde el punto de vista estilístico, las efigies aquí estudiadas marcan la evolución desde el tardomanierismo hasta los albores del gusto neoclásico. Las esculturas están realizadas en madera policromada y las pinturas, al óleo sobre lienzo. Unas y otras, en sus respectivas disciplinas, son piezas clave en la evolución creativa del Barroco.

En la ordenación de este estudio seguimos un criterio iconográfico, según las interpretaciones tradicionales en la plástica del Bautista. Dividimos la materia en cuatro grandes apartados, conforme a los modelos de este Santo existentes en el Templo Metropolitano de Sevilla. El primero, llamado *San Juanito*, abarca las representaciones infantiles del personaje; el segundo se titula *San Juan adulto*; el tercero analiza el pasaje más trascendente de su historia, al tratarlo como *San Juan el Bautista*; y en el cuarto y último se incluyen las escenas finales de su vida en *El martirio de san Juan*.

Antes de acometer el primero de los referidos apartados es necesario hacer una aclaración. La iconografía del Bautista, a diferencia de lo que ocurre con la mayoría de los santos, tiene un marcado carácter dual. En el arte sacro se lo representa de dos maneras distintas. Aparece, o bien como niño, o bien como adulto. El primer modelo gusta presentarlo como compañero de juegos del pequeño Jesús y el segundo, por el contrario, como predicador ascético. Esta dualidad permite compararlo con David que, en las artes plásticas, se efigia como el joven pastor vencedor del gigante Goliat y, al par, como rey coronado tocando el arpa en honor del Altísimo[3].

SAN JUANITO

En el texto evangélico, tras narrar el nacimiento, circuncisión e imposición del nombre Juan, se reseña que *"El niño crecía y se fortalecía en el espíritu, y vivía en lugares desérticos hasta los días de su manifestación a Israel"* (Lc. 1, 80). Ello bastó para representar al Bautista en edad infantil. La iconografía de *San Juanito* surge en el Renacimiento. Y lo hace toda vez que se relajan las formas y contenidos religiosos

---

[3] RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento, Tomo I*, Vol. 1. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997 (3ª edición de 2007), p. 495.

que acompañaron al Humanismo. Se buscaba, de esa manera, acentuar la humanidad de la figura de Cristo, otorgando un mayor carácter afectivo al entorno y a los personajes con los que creció el Hijo de Dios[4].

Sin embargo, el tema de san Juanito con el Niño Jesús no tiene justificación bíblica, ya que el propio Precursor afirma *"yo no lo conocía, pero he salido a bautizar con agua, para que sea manifestado a Israel"* (Jn. 1, 31). De ahí que el pintor y tratadista Francisco Pacheco (1564-1644), como censor eclesiástico, condenara este tipo de imágenes. En su *Arte de la Pintura*, publicado póstumamente en 1649, afirma que *"pintarlo entretenido con Cristo, ambos niños, es simpleza y ignorancia"*[5].

Pese a carecer de fundamento evangélico, los artistas italianos del Renacimiento popularizaron la escena. En ella, ambos niños juegan bajo la atenta mirada de María. Hay que hacer especial hincapié en que Leonardo da Vinci (1452-1519) fue quien, en la *Virgen de las Rocas*, ofreció la más cumplida versión de la serie. El modelo fue cultivado, asimismo, por Rafael Sanzio (1483-1520) y, pese a la condena de Pacheco, por Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Uno y otro lograron obras maestras de elegantes composiciones y enternecedora gracia infantil. En todas las variantes del tema, con más o menos sutileza, hay una marcada distinción entre las dos figuras infantiles. Esos distingos son muy significativos, pues los niños nacieron con sólo unos meses de diferencia. No obstante, Juan aparece siempre como el mayor y como el adorador[6].

En la Catedral de Sevilla se conserva un óleo sobre lienzo, de formato apaisado, que representa a la *Virgen con el Niño Jesús dormido y san Juan Bautista niño* (61,5 x 76,5 cm). Es obra atribuida al pintor de origen flamenco Cornelio Schut (1629-1685)[7]. La escena tiene lugar en un interior en penumbra, sólo interrumpida por la cálida luz que entra por el ángulo superior izquierdo (Fig. 1). La figura de María domina la composición triangular. A su diestra, en primer plano, duerme plácidamente el Infante, recostado sobre un lecho. Su desnudez es símbolo de su pureza e inocencia y sus cabellos rubios son los propios de la divinidad. Con su mano izquierda, al recoger los dedos meñique y anular, señala un tres, número que sugiere

---

[4] CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid, Ediciones Akal, 2008, p. 239.
[5] PACHECO, F. *Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Ediciones Cátedra, 2001, p. 666.
[6] HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos* artísticos. Vol. 2, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 38.
[7] VALDIVIESO, E. *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978, nº 415, p. 102.

la Santísima Trinidad[8]. Pero, en esta ocasión, anticipa además la visión de los días en que, difunto, pasó en el sepulcro, previos al triunfo de su resurrección (Lc. 24, 7).

La Señora, de tez redonda y cabello castaño, descubre a su Hijo para ser adorado por san Juanito, al que aproxima con delicado gesto. Se crea así un intimista diálogo entre los personajes, típico de la amabilidad expresiva de Schut, cuyo estilo deriva del espíritu murillesco. El Precursor, con el índice de su diestra, le señala a la Virgen la filacteria que pende de la cruz de cañas que exhibe en la otra mano. En ella puede leerse la leyenda latina "*ECCE AGNUS DEI*". Con esas palabras definió Juan a Cristo, al verle venir hacia él en la orilla del río Jordán, en Betania, donde estaba bautizando. Entonces exclamó: *"Este es el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo"* (Jn. 1, 29).

Las tres pinturas restantes de la Catedral que efigian al Bautista en edad infantil se inspiran, también, en prototipos, fórmulas y temas de Murillo. Pertenecen, por tanto, a discípulos e imitadores del gran maestro hispalense. Son óleos sobre lienzo que, por norma general, forman pareja con otros del pequeño Jesús. Estos temas debieron ser muy apreciados y demandados en la sociedad sevillana del Barroco, a juzgar por el considerable número de versiones que se conservan en tierras andaluzas. La presencia sentimental de sendos infantes, en actitudes entrañables y enternecedoras, suscitó enorme interés entre la clientela hispalense.

Uno de los ejemplares catedralicios, fechable a fines del siglo XVII, representa a *San Juan Bautista niño dormido* (61 x 73 cm)[9]. San Juanito se tiende hacia su izquierda. Dicha postura está en clara responsión con la del *Niño Jesús dormido* con el que hace *pendant*. Detrás del Santo está el cordero, uno de sus más conocidos atributos personales. Y delante se dispone el lábaro con la mencionada leyenda latina en la filacteria. Pese al estado de reposo, de inacción, tan imbuido está el muchacho de su misión como Precursor del Mesías que, en sus sueños, en su subconsciente, sigue señalando con el índice de su mano izquierda el citado texto evangélico. Las otras dos pinturas de *San Juan Bautista niño* se datan a finales del Seiscientos, una (96 x 81 cm); y en la primera década de la siguiente centuria, la otra (62 x 68 cm)[10]. Esta última es asimismo pareja de un cuadro con el *Niño Jesús*

---

[8] FERGUSON, G. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1956, p. 224.
[9] VALDIVIESO, E. *Catálogo de las pinturas…*, op. cit., nº 364, p. 89.
[10] *Ibídem*, nº 368 y nº 366, pp. 89-90.

dormido. El Santo, de facciones dulces y suaves, abraza amorosamente al cordero, símbolo del propio Cristo. Su gozosa expresión espiritual capta de inmediato la atención del espectador, al que transmite la trascendencia del mensaje con su penetrante mirada.

En el patrimonio escultórico de la Catedral, dos son las piezas que ilustran tan bello modelo iconográfico, expuestas hoy en la Sacristía Mayor. En ambas, *San Juanito* aparece aislado. Son dos esculturas en madera policromada, de buena factura. La primera de ellas (34 cm) es atribuible al círculo de los Ribas y fechable en el segundo tercio del siglo XVII (Fig. 2). El Precursor, en consonancia con su marcada personalidad, camina decidido. El terreno rocoso sobre el que pisa es fundamento seguro e inamovible de su inquebrantable fe, como recuerdan las palabras del salmista: *"solo él es mi roca y mi salvación, mi alcázar: no vacilaré"* (Sal. 62, 3). El dinamismo de su pose se percibe en el *contrapposto* de las piernas y en el giro del torso hacia su izquierda. Dicho gesto queda subrayado por la diagonal que marca el brazo derecho, a la que se contrapone el contrario. En él hubo de portar en origen el estandarte con el consabido *Ecce Agnus Dei*, que señalaría con el índice de su diestra.

Las carnaciones acentúan la morbidez de los volúmenes anatómicos, que ganan en realismo con los correspondientes frescores. La cabeza se vuelve e inclina suavemente hacia su derecha. Ello permite a los presentes contemplar al primer golpe de vista el rostro del Bautista, cuyos mofletes se colorean para enfatizar la vitalidad y la infantil expresión de los rasgos faciales. Las facciones, como corresponde al estilo de los Ribas, son graciosas, afinadas y de sutiles trazos. En este sentido, la distribución del cabello, perfectamente equilibrado por el flequillo curvo que cae sobre la frente y por los mechones laterales, atemperan y dulcifican los atrevidos escorzos infantiles[11]. Por último, reparamos en su *"vestido de piel de camello"* (Mt. 3, 4), clara alusión a su vida posterior en el desierto. En definitiva, el dibujo, modelado, talla y policromía, por su corrección, contribuyen a resaltar los valores plásticos de este ejemplar ribesco[12].

[11] Recuerdan los del *Niño Jesús*, también en la Catedral hispalense, atribuido a Francisco Dionisio de Ribas. DABRIO GONZÁLEZ, Mª T. *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, p. 519, fig. 196.

[12] El modelo infantil de este *San Juanito* se perpetúa en otro ejemplar conservado en el convento de Santa Clara en Montilla (Córdoba), fechable ya en el siglo XVIII (*Ibídem*, p. 519).

La segunda escultura es obra anónima de escuela sevillana de hacia 1700 (Fig. 3). La efigie evoluciona el modelo impuesto en Sevilla por los Ribas (50 cm). *San Juanito* se muestra de pie, frente al espectador, con el habitual *contrapposto* de sus piernas. El torso, en parte desnudo, al igual que el brazo derecho, tiene un giro más ligero que la pieza anterior. Sin embargo, la nota dinámica del estilo de la época se observa en el tratamiento de los pliegues de la túnica de piel de camello. La cabeza, inclinada hacia su derecha, se ajusta al cuerpo con un airoso cuello, perfectamente anatomizado. Pero, de nuevo, la composición se equilibra mediante la distribución de la cabellera, que en la zona inferior se describe en bucles de un extremo al otro. Al respecto, el moño superior o copete central reafirma la procedencia sevillana de la pieza.

El rostro del Bautista, de rasgos menudos, muy propios de las representaciones infantiles, sigue la pauta impuesta por la familia Roldán. Con la mano izquierda sostiene una cruz larga de caña, por su conocimiento del martirio de Jesús. Con el gesto de su diestra, especialmente con el índice, señala la figura del cordero, que se recuesta junto a él en el suelo. Es de destacar en esta imagencita la ensoñación, el candor y la poesía que desprende la historia de este personaje, que fue el elegido para preparar el camino de Cristo, pues irá delante de él, *"con el espíritu y poder de Elías…para preparar al Señor un pueblo bien dispuesto"* (Lc. 1, 17).

SAN JUAN ADULTO

La representación del Bautista como adulto se suele adscribir a la del santo ermitaño. Sigue vistiendo la austera piel de camello, que aparece desde el siglo XIV[13]. Su aspecto y fisonomía se han consumido por el rigor de la penitencia. Es el asceta que predica la penitencia en el desierto de Judea y se alimenta *"de saltamontes y miel silvestre"* (Mc. 1, 6). En cuanto al rostro, Pacheco apunta que se debe pintar *"largo, bien proporcionado, flaco y penitente, por la gran abstinencia; el color, tostado y moreno, por los grandes soles e inclemencias de los tiempos; pero, con gracia y hermosura; el cabello y barba no compuesto y crecido; los ojos vivos y encendidos, señal de gran celo y espíritu de Elías; las cejas, grandes, enarcadas y graves, y, en suma, todo*

[13] FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones Omega, 1950, p. 156.

el semblante de hombre nobilísimo, pues descendía del tribu real y sacerdotal, como Cristo"[14].

Sin embargo, en el arte sevillano tal ascetismo queda muchas veces atenuado. Así lo prueba el *San Juan Bautista* de bulto redondo gubiado en madera, entre 1628 y 1631, por Juan Martínez Montañés para el retablo de la Capilla de la Inmaculada de los Alabastros, en el flanco meridional del coro (Fig. 4). Se incluye en el conjunto por ser el Precursor el antiguo titular de esta capilla, propiedad del jurado D. Francisco Gutiérrez de Molina y su mujer Dª Jerónima de Zamudio. La efigie se coloca a la izquierda de la Purísima Concepción, obra príncipe del maestro alcalaíno conocida como la *Cieguecita*. De esta forma se relaciona el Antiguo Testamento, encarnado por el Bautista; con el Nuevo Testamento, personificado por Cristo, nacido de María Inmaculada.

La imagen de san Juan se trata, en realidad, no tanto de un adulto, cuanto de un adolescente. Su acertada policromía, que subraya el virtuosismo de la talla, corresponde a Francisco Pacheco y Baltasar Quintero[15]. En este sentido, el propio Pacheco era contrario a este tipo de representación pubescente: *"no soy de parecer que se pinte o esculpa mancebo, sino, o bien niño…al principio de su inimitable penitencia, o varón perfecto, cuando el cielo…lo descubre y aparece sobre las riberas del Jordán"*[16]. Pese a la opinión del autorizado censor, amigo del propio Montañés, el escultor plasma una de sus más célebres figuras masculinas, de inigualable belleza y musicalidad. Se muestra de pie, en sutil pose que se traduce en un ligero *contrapposto* (101 cm). La túnica de piel de camello se ajusta a la cintura con un cordón. Otro cordoncillo la sujeta por el hombro derecho, dejando ver parte del torso. Del lado contrario, en original disposición, cae un manto rojo, color que recuerda su martirio. Porta la cruz en la diestra y, en la mano izquierda, el cordero, símbolo de Cristo, sobre un libro, por ser profeta. En suma, tan delicada interpretación joánica, de insondable vida interior, recuerda fórmulas donatellianas[17].

---

[14] PACHECO, F. *Arte de la Pintura…*, op. cit., p. 662.
[15] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz (1568-1649)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense, nº 10, 1976, pp. 88-90.
[16] PACHECO, F. *Arte de la Pintura…*, op. cit., p. 662.
[17] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1987, pp. 93 y 213-224, fig. 255.

La capilla aneja es la de la Encarnación de los Alabastros, dotada por D. Juan Serón Olarte, veinticuatro de Sevilla, y su esposa Dª Antonia de Verástegui. Las esculturas de su excelente retablo, trazado por Martín Moreno, fueron contratadas por Francisco de Ocampo el 23 de julio de 1637, y policromadas por Baltasar Quintero[18]. En el banco, en el lado del evangelio, aparece la media figura en altorrelieve de *San Juan Bautista* (Fig. 5). Y en el extremo opuesto aparece *San Juan Evangelista*. La asociación de los dos santos Juanes es habitual desde la Edad Media y el Renacimiento, no sólo porque comparten nombre, sino porque se pensaba que la muerte del Discípulo Amado coincidía con el aniversario del nacimiento del Precursor. No es de extrañar, pues, que a uno y a otro, relacionados por los teólogos, se le dediquen iglesias y retablos[19].

Los perfiles de este relieve, tallado en madera de cedro y policromado, dibujan una clara composición triangular (32 x 35 x 12 cm). San Juan, barbado, se interpreta aquí según el dictamen de Pacheco, es decir, *"en edad de 29 a 30 años, que es en la que se manifestó y comenzó, con tanto peso y autoridad, a predicar"*[20]. En cuanto a su indumento, la túnica de piel de camello se anuda al cinto con un sogueado cordón. El manto, rojo y estofado, se ajusta con la referida cuerda. Dicha prenda le cubre la espalda y, al caer por el hombro y brazo izquierdos, forma ágiles y sugestivos pliegues. Como atributos, porta el cordero sobre el libro y una banderola metálica en la diestra. Su rostro, de armoniosas facciones, manifiesta una profunda concentración espiritual.

Con intensa emoción lo representa también Diego Vidal de Liendo el Joven (1602-1648), sobrino de Diego Vidal de Liendo el Viejo († 1615). Ambos, oriundos de Balmaseda, fueron racioneros de la Catedral hispalense y pintores aficionados[21]. Según Ceán Bermúdez, el cuadro de *San Juan Bautista*, junto con un *San Pedro* y un *San Miguel Arcángel*, formaba parte de uno de los dos retablos colaterales que estaban en la Sacristía Mayor, en concreto, del que se colocaba en el lado de la

---

[18] MORA LARA, L. "La dotación artística de la Capilla de la Encarnación de la Catedral de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, nº 356 (octubre-diciembre 2016), pp. 365, 369 y 371-372.
[19] RÉAU, L. *Iconografía…*, op. cit., Tomo I, Vol. 1, p. 498; e *Iconografía de los santos. De la G a la O*. Tomo II, Vol. 4, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997 (2ª edición de 2001), p. 191.
[20] PACHECO, F. *Arte de la Pintura…*, op. cit., p. 662.
[21] *Ibídem*, pp. 217, 457 y 532; y SALAZAR MIR, A. de. *Los expedientes de limpieza de sangre de la Catedral de Sevilla (genealogías),* Vol. 1, Madrid, Hidalguía, 1995, pp. 32 y 61.

epístola[22]. Hoy se encuentran en la Capilla de los Evangelistas. En este óleo sobre lienzo (145 x 89 cm), el autor copia un original de Andrea del Sarto[23], conservado en la Catedral de Santa María Asunta de Pisa. El Santo, arrodillado, mira fijamente a los presentes. Aparece también barbado y en edad madura aunque, más que resaltar la apariencia de anacoreta, se exalta su aspecto de héroe clásico[24]. Apoya la cruz de cañas en su hombro izquierdo, mientras que el índice elevado de su diestra expresa su misión de Anunciador[25].

Hacia 1650 se fecha últimamente el *San Juan Bautista* de Zurbarán, regalado por D. Pedro Curiel en el siglo XVIII[26]. Este óleo sobre lienzo (160 x 164 cm), expuesto hoy en la antigua cilla o pabellón, es obra de devoción privada (Fig. 6). El pintor extremeño ofrece un espléndido prototipo adolescente del Precursor. Sedente en una roca, su figura emerge de una completa penumbra ambiental en la mitad izquierda de la composición. En el lado opuesto se desarrolla un profundo fondo de paisaje, de suave colorido, que se pierde en la lejanía. San Juan sostiene la cruz y le acompaña el cordero a sus pies. Viste la aludida piel de camello y el manto rojo.

El delicado efecto de contraluz que lo ilumina resalta la lograda expresión del rostro imberbe y el magnífico estudio anatómico del muchacho, cuya indumentaria deja al descubierto el hombro y brazo derechos, parte del torso y las piernas. En este sentido, el teólogo Fr. Juan Interián de Ayala (1656-1730) aceptaba *"que le pinten medio desnudo cuando niño; pero es intolerable el que así lo representen y pongan á la vista cuando ya mozo de alguna edad…Pero los pintores, no haciendo ningún caso de lo que debieran hacer mucho, sólo parece que se dedican ó á ostentar su pericia en el arte pintando desnudos los cuerpos, ó á pintar según su capricho"*[27].

---

[22] CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Tomo V. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, pp. 222-224; e Ídem. *Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla, Casa de la Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804, p. 122.

[23] VALDIVIESO, E. "La pintura en la Catedral de Sevilla. Siglos XVII al XX", en: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984 (2ª edición de 1991), pp. 414-415.

[24] FERRARI, R. "Juan Bautista, San", en: *Iconografía y Arte Cristiano*. Madrid, San Pablo, 2012, p. 888.

[25] RÉAU, L. *Iconografía…*, op. cit., Tomo I, Vol. 1, p. 497.

[26] DELENDA, O. *Francisco de Zurbarán, 1598-1664*. Vol. I, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009, nº 220, pp. 615-616.

[27] INTERIÁN DE AYALA, Fr. J. *El pintor cristiano o erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas.* Tomo III, Barcelona, Imprenta de la Viuda é Hijos de J. Subirana, 1883, p. 122.

El diseño y las trazas del retablo pétreo de la Capilla de la Virgen de la Antigua, de dos cuerpos con tres calles, corresponden a Pedro Duque Cornejo. Se fecha entre 1733-1734 y 1738, momento cumbre de su producción. Asimismo, las esculturas en mármol blanco son originales del artista. En la hornacina del segundo cuerpo, a la derecha del *Salvador*, *San Juan Bautista* vuelve a hacer *pendant* con el Evangelista, colocado en el flanco opuesto. La joven figura del Precursor es, sin duda, una de las más destacadas del conjunto. Con el índice de su diestra apunta al cordero, que se tiende sobre el Libro de los Siete Sellos sostenido por el Santo en la otra mano. La composición, indumentaria y expresión responden al mejor modelo sevillano[28].

En 1909 hallaba José Gestoso la firma de Sebastián de Llanos Valdés y la fecha de 1668 en el cuadro que representa a *San Juan Bautista ante el sanedrín*, entonces en la Capilla de Scalas[29]. Este óleo sobre lienzo (110 x 173 cm), que forma pareja con *La vocación de San Mateo*, es obra de excepcional interés dentro de su producción (Fig. 7). En ambas se aprecia el estilo del pintor en su plenitud[30]. En la acertada composición, las figuras, magistralmente dibujadas, son captadas de medio cuerpo. El artista describe con excelente técnica la intensa comunicación entre los personajes, que resaltan sobre el fondo en penumbra de la escena. La pintura reproduce el momento en que sacerdotes y levitas, enviados por los judíos desde Jerusalén, le preguntan al Bautista si él era el Mesías, el Profeta, Elías. Juan negó todo y, a la pregunta *"¿Qué dices de ti mismo?"*, respondió: *"Yo soy la voz que grita en el desierto: «Allanad el camino del Señor», como dijo el profeta Isaías"* (Jn. 1, 19-28).

Este episodio joánico es inmediatamente anterior al bautismo de Jesús. Motivo por el que cerramos este apartado con el *San Juan Bautista* firmado por Francisco Polanco, en cuyo fondo ya se reproduce el referido pasaje evangélico. Este óleo sobre lienzo (141 x 104 cm) se fecha hacia 1650, en el último periodo de la trayectoria del pintor, cuando su estilo de formación zurbaranesca evoluciona hacia las nuevas formas expresivas de Murillo[31]. El joven Precursor, sedente en primer plano, luce sus habituales prendas y se acompaña de los atributos iconográficos principales: el Cordero y la cruz de cañas con la filacteria del *Ecce Agnus Dei*.

[28] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Pedro Duque Cornejo*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense, nº 34, 1983, pp. 45 y 70-71, lám. 6.
[29] GESTOSO, J. "Una requisa de cuadros en la Catedral de Sevilla", en: *El Correo de Andalucía*. Sevilla, Año XI, nº 3.401, 8 de enero de 1909.
[30] VALDIVIESO, E. *Pintura Barroca Sevillana*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2003, p. 311.
[31] DELENDA, O. *Francisco de Zurbarán…*, op. cit., Vol. II, 2010, nº PO-1, p. 323.

Sobresale la expresiva actitud espiritual de su anatomía y, en especial, de su anhelante rostro. En la actualidad, dicho cuadro puede contemplarse en la Capilla de San José.

SAN JUAN EL BAUTISTA

El hijo de Isabel y Zacarías recibió el nombre de pila *Johanan* o *Jochanaan*. Sin embargo, tomó el apelativo del Bautista por bautizar a los fieles, redimiéndoles de sus pecados. Pero, sobre todo, por haber bautizado al Mesías. Esta escena capital es el hecho más trascendental de su existencia. El propio Jesús se dirigió al río Jordán, donde Juan estaba bautizando al pueblo (Mt. 3, 5-6). Al presentarse para recibir el bautismo de agua, preparativo para el mesiánico, Jesús se somete a la voluntad del Padre (Mt. 3, 13-15). Y se sitúa entre los pecadores. Al verlo llegar, el Precursor exclamó la conocida sentencia: *"Este es el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo"* (Jn. 1, 29).

A finales de 1667, el Cabildo catedralicio encargó a Bartolomé Esteban Murillo la representación del *Bautismo de Cristo* para la Capilla Bautismal (Fig. 8). Esta extraordinaria pintura, cuyo pago se ultimó el 27 de septiembre de 1668, subraya la administración del primero de los Sacramentos de la iniciación cristiana en el sagrado recinto dedicado hoy al efecto[32]. La obra se colocó en el remate del retablo que albergaba *La visión de san Antonio de Padua*, contratada también con este maestro sevillano en 1656. Pero, pese a no poderse contemplar de cerca, por la altura a la que se encuentra el lienzo (238 x 210 cm), el artista dejó constancia de una excepcional calidad técnica, como demuestra la soltura y energía en el manejo del pincel[33].

Murillo desarrolla con verdadera maestría una rítmica y armoniosa composición, que vincula física y anímicamente a los protagonistas. La escena, a orillas del Jordán, tiene lugar ante un amplio paisaje de auténtica placidez espiritual. San Juan, en pie, vestido con su particular indumentaria, aparece en toda su plenitud

[32] *Catecismo de la Iglesia Católica*. Bilbao, Asociación de Editores del Catecismo (3ª edición revisada), 1993, pp. 283-297.

[33] El último estudio sobre la pintura en ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. "El bautismo de Cristo. Bartolomé Esteban Murillo. 1667-1668", en: Ídem (coord.) *Misericordiae Vultus, el Rostro de la Misericordia*. Sevilla, Edita Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, 2016, pp. 194-195.

vital. Sostiene en la mano izquierda, a modo de báculo, la cruz con la filacteria, donde se lee la comentada leyenda latina. Con la diestra bautiza a Cristo por el rito de infusión, vertiendo el agua de vida sobre su cabeza con una concha, símbolo de resurrección[34]. El Salvador, en humilde actitud, cruza las manos sobre el pecho y se arrodilla ante el Precursor. Entretanto, un par de ángeles niños volanderos sujetan la túnica del Señor. Y el Espíritu Santo, en forma de blanca paloma, desciende desde el áureo cielo para posarse sobre Él. En ese instante vino una voz del cielo que dijo: *"Tú eres mi Hijo, el amado; en ti me complazco"* (Lc. 3, 22).

EL MARTIRIO DE SAN JUAN

Sabido es que, en torno al año 30, el Precursor fue apresado y decapitado por orden de Herodes Antipas. Según las Sagradas Escrituras, el tetrarca celebró un banquete el día de su cumpleaños. La hija de Herodías entró en el festín y danzó a gusto de todos. El rey, seducido por la bailarina, juró darle cuanto quisiera. Ella, instigada por su madre, que aborrecía a Juan, pidió que le dieran la cabeza del Bautista en una bandeja. El monarca lo sintió, pero por el juramento, los invitados y por no querer desairar a la joven, ordenó que se la entregaran (Mt. 14, 1-12; Mc. 6, 14-29).

A partir del Barroco se difunde la piedad hacia la escena de la degollación del Santo. La exaltación que desde entonces se hace de tan brutal martirio convirtió el episodio en uno de los preferidos del periodo. En la Capilla de San Francisco de la Catedral hispalense cuelga una pintura de gran calidad con la representación de *La decapitación de san Juan Bautista* (Fig. 9). Este óleo sobre lienzo (175 x 218 cm), atribuido un tiempo a Lucas Jordán[35], fue adscrito a la última etapa del pintor genovés Valerio Castello (1624-1659)[36].

El esquema compositivo, valiente, dinámico y efectista, está protagonizado por un considerable número de figuras, cuya movida actitud, en el ambiente claroscurista, intensifica el dramatismo de la representación. En sentido estricto, desde el punto de vista iconográfico, en este cuadro se asocia la decapitación con la

[34] MORALES Y MARÍN, J. L. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, Taurus, 1986, p. 102.
[35] GESTOSO, J. "Una requisa de cuadros…", op. cit., Año XI, nº 3.399, 6 de enero de 1909.
[36] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Pintura italiana del S. XVII en España*. Madrid, Universidad de Madrid, 1965, pp. 526-527, lám. 220.

entrega de la cabeza a Salomé. Así, en el flanco izquierdo, el verdugo deposita en una bandeja la testa recién cortada del Precursor, cuyo cuerpo sangrante cae desplomado en el centro de la estancia. La dureza de esta horrible visión sobrecoge el ánimo del espectador. En el lado opuesto, la hija de Herodías recibe con repulsa la onerosa recompensa tras su danza.

Dos son las pinturas que en la Catedral de Sevilla reproducen el tema de *Salomé con la cabeza de san Juan Bautista*. Ambas son óleos sobre lienzo. La primera (148 x 227 cm) ha sido identificada como obra del pintor flamenco Frans Francken II (1581-1642)[37]. La ejecución del Santo figura al fondo, al aire libre, en el lado derecho del cuadro. En este sentido, el citado Interián de Ayala advierte *"que el acto mismo ó la escena funestísima de cortar la cabeza al Bautista, no sucedió, y por tanto que no debe representarse…en el mismo palacio, ni tampoco en campo descubierto"*[38], ya que los Evangelios especifican que uno de los guardias mandados por Herodes *"lo decapitó en la cárcel"* (Mc. 6, 27).

En el primer plano se desarrolla la escena principal, que ilustra el siguiente texto evangélico: *"Trajeron la cabeza en una bandeja, se la entregaron a la joven y ella se la llevó a su madre"* (Mt. 14, 11). En efecto, Herodes preside la mesa situada a la izquierda de la composición. El rey vuelve su rostro hacia Salomé, que hace su entrada en el festín con la testa del Precursor en una bandeja. El artista, condicionado a los esquemas de las pinturas de género, no transmite una idea real del drama. Opta, en cambio, por la minuciosa descripción de los alimentos, la vajilla y los ropajes de los comensales. Tan brillante espectáculo para los sentidos, lleno de lujo y color, atenúa, empero, el carácter trágico de la representación.

La segunda pintura con el asunto de *Salomé con la cabeza de san Juan Bautista* ya fue calificada por Gestoso como de *"estilo rubenesco"*[39]. Así es. Se trata de una excelente copia de los comedios del Seiscientos (190 x 238 cm). Su anónimo autor, de escuela flamenca, reproduce un original de Peter Paul Rubens conservado en la Galería Nacional de Escocia, en Edimburgo[40]. En concreto, nos referimos al óleo

---

[37] DÍAZ PADRÓN, M. "Frans Francken II en la Catedral de Sevilla. Algunas consideraciones a su obra en España", *Goya*, nº 129 (noviembre-diciembre 1975), p. 173.
[38] INTERIÁN DE AYALA, Fr. J. *El pintor cristiano…*, op. cit., p. 201.
[39] GESTOSO, J. "Una requisa de cuadros…", op. cit., Año XI, nº 3.401, 8 de enero de 1909.
[40] VALDIVIESO, E. "La pintura en la Catedral…", op. cit., p. 457.

sobre lienzo, de hacia 1638, titulado *El festín de Herodes* (203 x 318 cm)[41]. El esquema compositivo planteado por el gran maestro flamenco incrementa la tensión psicológica de la escena. Los expresivos rostros de los personajes, en la algarabía del banquete, manifiestan diferentes reacciones tras el cruel martirio del Santo. Esta obra cuelga hoy en el muro exterior de la Capilla Mayor, en el costado que da hacia el lado de la epístola.

La cabeza cortada del Bautista sobre una bandeja constituye también un motivo iconográfico por sí mismo. Fue un tema muy común tras los años finales de la Edad Media. De hecho, era el emblema de las cofradías de la Misericordia y de los Penitentes negros, que asistían a los condenados a muerte[42]. En el arte español prolifera durante el Barroco. Los ejemplos, que resultan tremendistas, estremecen por su crudeza y exacerbado realismo, sobre todo en la zona del cuello diseccionado. Pero, asimismo, la contemplación directa de dicha imagen sanguinolenta estimulaba entonces en los fieles la devoción por su fuerte contenido dramático.

El mencionado Interián señalaba que los artistas, para ostentar o exagerar su habilidad, pintan la cabeza del Bautista *"extrañamente disforme, esto es, sin cerrar totalmente los ojos, abierta en gran manera la boca, sacando ferozmente la lengua y otras cosas semejantes"*. Según el fraile mercedario, *"lejos de representar la santidad y constancia que tuvo en su muerte el gran Precursor, parece nos pone á la vista la ferocidad y aun la embriaguez de algún Holofernes"*[43]. En la Catedral de Sevilla se conserva un óleo sobre lienzo (35 x 42 cm), de autor anónimo, con la *Cabeza de san Juan Bautista*. Dicha obra, compañera de una *Cabeza de san Pablo*, reproduce una tipología de especial éxito en la escuela hispalense del último tercio del Seiscientos[44].

Por su parte, a los escultores, el tema de la cabeza degollada del Precursor les ofrece, además, enormes posibilidades para demostrar sus conocimientos anatómicos. En la escuela sevillana presenta notorio interés la firmada y fechada en 1591 por Gaspar Núñez Delgado, que se conserva en el museo hispalense de Bellas Artes. Dicha pieza es modelo y prototipo de la amplia relación de ejemplares

[41] LOGAN, A-M. *Peter Paul Rubens. The Drawings*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004, Cat. 57 y 112 recto, pp. 187-189 y 300-302, fig. 156.
[42] RÉAU, L. *Iconografía…*, op. cit., Tomo I, Vol. 1, p. 517.
[43] INTERIÁN DE AYALA, Fr. J. *El pintor cristiano…*, op. cit., p. 202.
[44] VALDIVIESO, E. *Catálogo de las pinturas…*, op. cit., nº 215, p. 56.

realizados por los imagineros del Barroco[45]. Así, dos soberbias cabezas gubiadas por Martínez Montañés, entre 1621 y 1622, pueden contemplarse en el *Retablo de san Juan Bautista* para el convento de la Concepción de Lima (Perú), hoy en la Catedral; y en el retablo de idéntica advocación del convento de San Leandro de Sevilla[46].

Su discípulo Juan de Mesa es el autor de una *Cabeza de san Juan Bautista* que hoy se expone en la antigua cilla o pabellón de la Catedral sevillana (Fig. 10). Fue adquirida por el Cabildo al convento de Santa Clara. Está tallada en madera y policromada (30 cm). Su estilo, morfología y rasgos iconográficos llevaron al profesor Hernández Díaz a atribuirla al imaginero cordobés. Posee, en efecto, los caracteres que definen el estilo de Mesa. Y los rasgos somáticos interpretados por el insigne maestro del dolor. Se data hacia 1625, año en que se cobró la orfebrería que enmarcaba la testa. A los aciertos anatómicos se suman, en esta magistral cabeza, la certeza del dibujo, la plasticidad del modelado, la enorme fuerza plástica y el realismo expresivo, de intenso dramatismo[47].

[45] PALOMERO PÁRAMO, J. "Cabeza degollada de San Juan Bautista. Gaspar Núñez Delgado", en: *Obras Maestras del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Siglos XV-XVIII*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS), 1992, nº 47, pp. 150-151. Cf. DÍAZ OLLER, J. "Arte y ciencia: complementariedad manifiesta ante hallazgos anatómicos inéditos en la escultura de la cabeza decapitada de san Juan Bautista, de Gaspar Núñez Delgado", *Laboratorio de Arte*, nº 27 (2015), pp. 565-576.

[46] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz…*, op. cit., pp. 56, 74 y 82-83.

[47] HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Juan de Mesa. Escultor de Imaginería (1583-1627)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense, nº 1, 1983 (2ª edición revisada), pp. 80-81, e Ídem: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984 (2ª edición de 1991), p. 291, fig. 280..



Fig. 1. *Virgen con el Niño dormido y san Juan Bautista niño*, Cornelio Schut (atrib.). Catedral de Sevilla. Foto: Jesús Rojas-Marcos González [JR-MG].

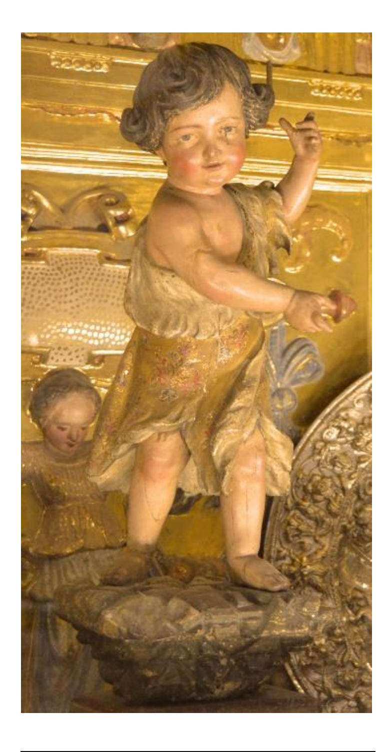


Fig. 2. *San Juan Bautista niño*, círculo de los Ribas, segundo tercio del siglo XVII. Catedral de Sevilla. Foto: [JR-MG].



Fig. 3. *San Juan Bautista niño*, anónimo sevillano, hacia 1700. Catedral de Sevilla. Foto: [JR-MG].



Fig. 4. *San Juan Bautista*, Juan Martínez Montañés, 1628-1631. Catedral de Sevilla. Foto: [JR-MG].

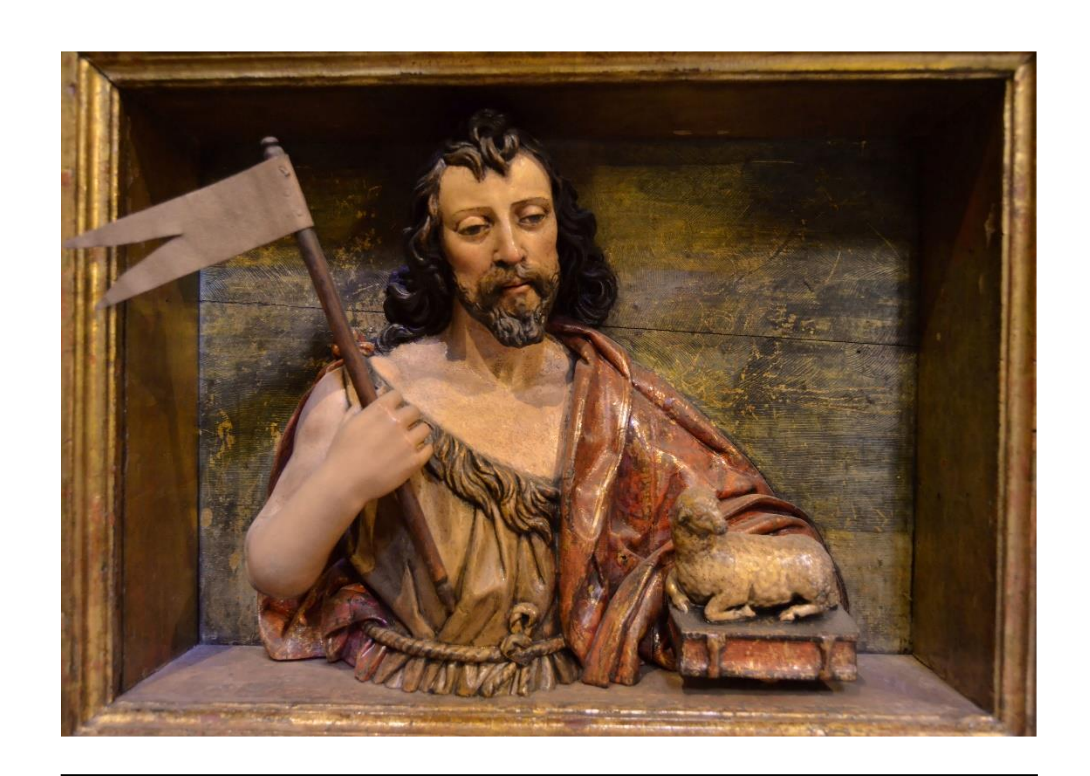


Fig. 5. *San Juan Bautista*, Francisco de Ocampo, 1637-1638. Catedral de Sevilla. Foto: [JR-MG].



Fig. 6. *San Juan Bautista*, Francisco de Zurbarán, hacia 1650. Catedral de Sevilla. Foto: [JR-MG].



Fig. 7. *San Juan Bautista ante el sanedrín*, Sebastián de Llanos Valdés, 1668. Catedral de Sevilla. Foto: [JR-MG].



Fig. 8. *Bautismo de Cristo*, Bartolomé Esteban Murillo, 1667-1668. Catedral de Sevilla. Foto: [JR-MG].



Fig. 9. *La decapitación de san Juan Bautista*, Valerio Castello (atrib.), hacia 1650-1659. Catedral de Sevilla. Foto: [JR-MG].



Fig. 10. *Cabeza de san Juan Bautista*, Juan de Mesa (atrib.), hacia 1625. Catedral de Sevilla. Foto: [JR-MG].

BARTHOLOMEU TEIXEIRA GUIMARÃES OBRA E INFLUÊNCIA DE UM ENTALHADOR NORTE-PORTUGUÊS NO INTERIOR DO BRASIL

Mateus Rosada
Universidad de São Paulo

RESUMO: Este artigo trata da biografia e obra do entalhador Bartholomeu Teixeira Guimarães (atual Felgueiras, Portugal, c. 1738 - Itu, Brasil, 1806). O registro de seu nome foi descoberto apenas em 2014. A partir de então, foi possível encontrar seu testamento e registros em censos populacionais. O artífice adaptou elementos comuns ao rococó minhoto para o padrão da região aonde veio morar no Brasil, e tornou-se parâmetro para outros artífices que se seguiram. Os elementos por ele introduzidos foram também utilizados, com variações formais, adaptações, fusões e reinvenções, por outros artistas paulistas, de outros grupos e oficinas, de 1760 a 1830, ou seja, durante setenta anos, e se tornaram, na forma por ele cristalizada, a característica mais marcante e única da talha paulista em relação ao rococó de outros estados brasileiros.
PALAVRAS CHAVE: Bartholomeu Teixeira Guimarães, Brasil, São Paulo (Estado), Barroco, Rococó, Talha.

ABSTRACT: This article deals with the biography and work of the woodcarver Bartholomeu Teixeira Guimarães (actual Felgueiras, Portugal, c. 1738 - Itu, Brazil, 1806). The register of his name was discovered only in 2014. From this it was possible to find his testament and registers in three XVIII century census. The craftman adapted elements common to rococo of Minho to the standard of São Paulo, the region where he came to live in Brazil, and became a parameter for other craftsmen that followed him. The elements introduced by Guimarães marked not only his self-work, but were also used, with formal variations, adaptations, mergers and reinventions by other artists of São Paulo from 1760 to 1830. For seventy years, they became, in the form by his crystallized, the most striking and unique feature of the São Paulo carving compared to the rococo from other states.
KEYWORDS: Bartholomeu Teixeira Guimarães, Brazil, São Paulo (State), Barroco, Rococo, Woodcarving.

INTRODUÇÃO

Este texto apresenta uma parte das considerações da Tese de Doutorado intitulada *Igrejas Paulistas da Colônia e do Império, Arquitetura e Ornamentação*, que analisou 120 igrejas do estado brasileiro de São Paulo, observando, entre outras questões, a talha religiosa e as características comuns aos retábulos em madeira confeccionados nas terras paulistas.

Identificar a autoria das obras de arte que observamos na pesquisa foi uma necessidade que nos colocamos e que nos levou a organizar grupos pela semelhança encontrada na talha, muito mais pelo exame visual, estilístico, do que documental, uma vez que a documentação nem sempre deu conta de sanar as dúvidas surgidas. Assim, analisando os altares paulistas e confrontando entre si os de mesmo período, constatamos muitas similaridades, que demonstram, mais do que elementos recorrentes ou padrões típicos do movimento artístico ou período, que muitas das obras de talha têm seus pares em igrejas de localidades diferentes. Para além da estrutura, dos elementos gerais dos retábulos, há detalhes muito característicos que denunciam uma assinatura, um traço de autor. Fica-nos claro, pela insistente ocorrência de alguns elementos de entalhe em várias localidades, que tivemos relativamente poucos entalhadores atuantes no Estado de São Paulo e que a talha paulista sofreu influências de lugares bastante específicos, em especial do Rio de Janeiro e do Norte de Portugal.

Ainda, se pôde perceber que, especialmente a partir da segunda metade do século XVIII, com o incremento das atividades urbanas ocorrido em vários municípios paulistas, se fixou uma rede de mestres e aprendizes nos principais centros[1]. É possível afirmar que se formou, a partir de então, uma escola paulista de artífices, com características próprias que distinguem sua talha da mesma arte realizada em outras capitanias/províncias. Desta escola, o padrão de entalhe mais numeroso e mais influente foi o realizado pelo artífice português Bartholomeu Teixeira Guimarães.

[1] ARAÚJO, M. L. V. *Os caminhos da riqueza dos paulistanos na primeira metade do oitocentos.* São Paulo, Hucitec, 2006.

A DESCOBERTA DE UM AUTOR

Guimarães é um dos entalhadores paulistas dos quais mais temos informações atualmente. Mas isso ocorreu recentemente, pois até o ano de 2014 desconhecia-se a existência desse artista. Até aquele momento, nos era possível apenas perceber a enorme semelhança entre retábulos de igrejas em cidades distantes como, por exemplo, a Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu e a Igreja do Convento do Carmo de Santos, a 180km de distância. Pela semelhança de talha, percebia-se atuação de uma oficina de artífices que circulou por esses lugares, mas nenhum documento registrava um nome de autor para essas peças.

A descoberta de um inventário lançou luz sobre a questão: há dois anos, o pesquisador do IPHAN[2] Carlos Gutierrez Cerqueira[3] encontrou uma menção que confirma Bartholomeu Teixeira Guimarães como autor do retábulo-mor da Igreja Matriz de Itu. Seu nome consta de uma doação no inventário de Dona Maria Francisca Vieira[4], de 1796, cujo trecho transcrevemos: "Metade do custo do retabolo da Matris ao imtalhador Bartolomeu Teyxeyra que a Inventariada deu de esmola em sua vida a quantia de seis sentos mil reis – 600$000"[5] (Fig. 1).

Pelo teor do documento, que menciona a doação de metade do valor do retábulo, sabe-se, além da autoria, o valor total pago pela obra de torêutica: um conto de duzentos mil réis (1:200$000). Dona Maria Francisca Vieira, católica de posses e devota, além da doação para o retábulo da Igreja Matriz de Itu (600$000), deu esmolas para o frontispício (400$000), a "decoração de cor" [pintura e douração do retábulo e forro] (200$000) e "se fazerem alvas" (76$000) para a mesma igreja, além de duas doações para o Convento de São Francisco da mesma cidade (1:600$000 e 200$000).

---

[2] Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional da Brasil.

[3] CERQUEIRA, C. G. *Entalhador do retábulo da Matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu Colonial.* São Paulo, o autor, 2015. [consulta 27-09-2015]. pp. 03-05. -https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxyZXNnYXRlaGlzdG9yaWFlYXJ0ZXxneDo2YzVlNTEwYmMyYjA4YTY0-

[4] O primeiro testamento de Maria Francisca Vieira, de 1788, encontra-se no Arquivo Público do Estado de São Paulo; menciona os mesmos valores mas não cita o nome do entalhador Bartolomeu Teixeira. Seu nome consta num inventário da mesma senhora feito posteriormente, em 1796, quando, na ocasião do falecimento da senhora, são mencionadas as doações feitas em vida por ela da terça parte de sua fortuna. Este documento está arquivado no Museu Republicano de Itu, e nele onde consta o nome do entalhador da matriz de Itu.

[5] CERQUEIRA, C. G. *Entalhador do retábulo...,* op. cit., p. 05.

De posse do nome de Bartholomeu Teixeira, Cerqueira pôde lançar pesquisa sobre os Maços de População de Itu[6] e identificou seu segundo sobrenome, Guimarães[7], e por ali se pôde calcular o ano de seu nascimento: como tinha 45 anos em 1783, nasceu em 1737 ou 1738. Também nos censos soube-se que era solteiro e possuía três escravos.

Por fim, nova descoberta: encontramos, no ano passado (2015), o testamento de Bartholomeu Teixeira Guimarães, o que foi uma grande sorte, pois poucas pessoas que não eram abastadas o faziam. Talvez a peça documental não tenha sido encontrada anteriormente porque seu título está trocado com o de outro inventariado: Francisco Martins do Monte. No site do Arquivo Público do Estado de São Paulo, o link para o inventário de Guimarães abre o de Monte e o de Monte abre o de Guimarães (Fig. 2).

A partir de seu testamento, encontramos sua filiação e seu local de batismo. A peça documental tem o seguinte teor na folha 08:

> *"Em nome da S.ma Trindade, Padre, Filho, e Espírito Santo, três Pessoas distintas, e hum só Deos Verdadeiro. Eu Bartholomeu Teixr.a Guimarans, filho de Antonio Teixr.a Guimarans, e Maria Monteira, natural da Freg.a de S. Vicente de Souza, lugar de Lordello, Arcebispado de Braga, e morador nesta V.a de Itu, faço este meu testamento na forma seguinte..."*[8]

Também pelo seu testamento se pode saber o ano de seu falecimento, 1806, o que auxilia em muito na datação de retábulos com características da talha de Guimarães.

A partir do cruzamento de toda a documentação, sabemos que Bartholomeu era português, da freguesia de São Vicente de Souza, em Lordelo, uma divisão territorial, à época[9], do concelho de Guimarães, Portugal. Torna-se ainda mais

---

[6] Os chamados "maços de população" foram os censos realizados pela coroa portuguesa nas vilas brasileiras a partir de 1765.

[7] CERQUEIRA, C. G. *Entalhador do retábulo...*, op. cit., p. 4.

[8] FARIA, I. J. *Testamento de Bartholomeu Teixeira Guimarães*. Itu, [Manuscrito], 1806-07. [consulta 30-10-2016]. p. 08. - http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/juizo_residuos/BR_SP_APESP_JR_C05492_D004.pdf-

[9] A igreja de São Vicente de Sousa (grafia atual), onde Bartholomeu foi batizado, localiza-se num pequeno povoado chamado de Lugar do Passal a 23km de Guimarães. Hoje, depois de várias alterações administrativas, deixou de ser sede de uma freguesia: foi anexada à paróquia vizinha, criando a União das Freguesias de Torrados e Sousa. É uma divisão administrativa do concelho (município) de Felgueiras. No século XVIII pertencia a Guimarães, pois Felgueiras, ao tornar-se comarca, em 1855, teve anexadas mais 12 freguesias à sua administração. As freguesias de Felgueiras

interessante, ao saber de sua origem no Minho, constatar no *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal* que havia uma família de entalhadores de sobrenome composto *Teixeira Guimarães* atuante no Porto, em Guimarães e nas cidades vizinhas, com registros dos nomes de Domingos, João, Joaquim, José e Lourenço Teixeira Guimarães, ativos de 1735 a 1779[10].

TEIXEIRA GUIMARÃES NO BRASIL

Ainda não nos foi possível saber quando Guimarães emigrou para o Brasil e nem quais obras executou em sua terra natal. Sabemos, pelos censos, que já residia em Itu pelo menos desde o ano de 1783.

O fato é que o português, chegando à colônia, acabou por adaptar alguns elementos comuns ao rococó norte-português para a composição a qual os paulistas estavam acostumados e cujo padrão criado tornou-se parâmetro para outros artífices que se seguiram. Mesmo tendo falecido em 1806, há obras com elementos por ele trazidos executadas até 1830, o que denota claramente que formou discípulos.

Obras com características próximas às de Bartholomeu Teixeira Guimarães, sua oficina ou, como mencionaremos daqui em diante, o grupo[11] ao qual pertencia, são encontradas em dez igrejas paulistas e dezenove altares:

- Na Basílica de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, no retábulo do Senhor Morto e nas colunas do que foi o retábulo da capela do Santíssimo, hoje compondo o altar-mor (1766).
- Na Igreja de São Gonçalo Garcia, São Paulo, originalmente pertencente à Matriz Basílica de Aparecida, ao menos nas mísulas, cartelas e trono do altar-mor

fazem parte, na divisão eclesiástica portuguesa, à Arquidiocese do Porto, enquanto que as de Guimarães, à Arquidiocese de Braga, como é mencionado no testamento.

[10] FERREIRA-ALVES, N. M. (org.) *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal.* Porto, Cepese, 2008. pp. 163-164.

[11] Em nosso trabalho, optamos por definir um conjunto de obras atribuindo-lhe um grupo de artífices ao qual o entalhador fazia parte, pois, como ocorre neste caso, temos apenas uma igreja com a obra de talha cuja autoria foi documentada e outras nove que possuem obras muitíssimo semelhantes, mas cuja falta de documentos não nos permite afirmar com certeza serem de Bartholomeu Teixeira Guimarães. Para não nos arriscarmos a atribuir a Guimarães obras que podem ter sido feitas por seguidores, preferimos deixar da maneira mais aberta, demonstrando que os retábulos mencionados podem ser dele como de discípulos.

(1768 ou pouco posterior) que, reformado, recebeu alguns apliques de talha de outro padrão.

- Na Basílica Velha de Nossa Senhora Aparecida, na cidade homônima, onde ainda permanecem os montantes laterais das balaustradas das tribunas (1768 ou pouco posterior).
- Na Igreja Conventual de Nossa Senhora do Carmo de Santos, no retábulo-mor (c.1770).
- Na Igreja de Santo Antônio Galvão do Mosteiro da Luz de São Paulo, no retábulo da antiga ermida, hoje no Museu de Arte Sacra, no mesmo conjunto (1774).
- Na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu, em todos os altares (1786-1788).
- Na Igreja de Bom Jesus de Itu, em partes dos retábulos das naves laterais de São José e Nossa Senhora das Graças, talvez peças oriundas de um altar desmontado da matriz (c.1790).
- Na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Viamão, no Rio Grande do Sul, o retábulo-mor (c.1795).
- Na Igreja Matriz de Nossa Senhora Aparecida do bairro da Aparecidinha, Sorocaba, em fragmentos do altar, vindos da Igreja de Santo Antônio, da mesma cidade (c.1795).
- Na Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora da Imaculada Conceição e Santa Clara de Sorocaba (c.1795).
- Na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Monte Serrate de Cotia (c.1800).

Afora o inusitado caso no estado do Rio Grande do Sul, as igrejas paulistas encontram-se em seis cidades, conforme o mapa que se segue (Fig. 3).

E encontramos, espantosamente, um retábulo-mor idêntico às peças paulistas do grupo e na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Viamão, a 1.130km de Itu no Rio Grande do Sul, e diferente de qualquer obra de talha daquele estado. A percepção dessa semelhança não é inédita e já havia sido observada por

Márcia Bonnet[12]; é bastante possível que um entalhador paulista deste grupo tenha realizado trabalho em Viamão e voltado depois para São Paulo. Por motivos da ornamentação, ele não poderia ser nem o mais antigo e nem o último dos aqui realizados.

CARACTERÍSTICAS DE SUA TALHA

O que podemos afirmar é que Bartholomeu Teixeira Guimarães foi crucial na formação de um padrão exclusivamente paulista, que não se repete em outros estados, a não ser no já citado caso de Viamão, certamente de um entalhador dessas bandas que foi para lá realizar o trabalho, quase um saber "importado".

Os elementos trazidos por ele foram uma novidade na Capitania de São Paulo: era a primeira vez que se utilizavam auriculares nessas terras. As obras mais antigas que possuem suas características devem ser os retábulos do Senhor Morto e do Santíssimo, ambos no transepto da antiga igreja do Convento do Carmo de São Paulo, hoje remontados na nova basílica. Em poucos anos, obras de talha com as mesmas características foram realizadas em outros centros importantes da capitania, como Santos, Sorocaba e Itu, espalhando-se depois por outras localidades na década de 1780. Os auriculares, elementos de origem bávara[13], marcaram não só a obra do grupo ao qual pertencia Bartholomeu Teixeira Guimarães, mas foram também utilizados, com variações formais, por outros artistas paulistas de outros grupos até 1830, avançando pelo século XIX. É interessante que se note que esses elementos são muito comuns no Norte de Portugal, especialmente nas regiões de Braga, Porto e Vila Real (Figs. 4 y 5).

Outros entalhadores que se utilizavam bastante de auriculares no Brasil são dessa parte do país, caso de Francisco Vieira Servas (Sam Paio de Eira Vedra, Portugal, 1720 – São Domingos da Prata, MG, 1811), natural da região de Guimarães e atuante em Minas Gerais. Os próprios entalhadores de sobrenome Teixeira Guimarães também se utilizavam desse elemento (Figs. 6 y 7).

[12] BONNET, M. "Formas em trânsito: a talha colonial no antigo Continente de São Pedro", en: RIBEIRO, M. A. y FREIRE, L. A. R. (org.) *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.* Belo Horizonte, C/ Arte, 2008. pp. 1-15.

[13] SMITH, R. C. *A talha em Portugal.* Lisboa, Livros Horizonte, 1962. p.144.

Os retábulos do grupo de Bartholomeu Teixeira Guimarães possuem ornamentação rococó, baseada quase exclusivamente nos auriculares, executados aqui com maior limpeza de formas do que os portugueses da imagem acima, por exemplo, que mantém maior similitude com elementos conchóides, chegando a representar suas caneluras estriadas. Os auriculares de Bartholomeu, por sua vez, prescindem das estrias, tornam as caneluras lisas, de forma que elas passam a se assemelhar a leques de pétalas.

Apesar de a ornamentação rococó ser uma novidade para as terras paulistas nos anos 1770-1780, quando se trata das estruturas dos conjuntos retabulares, no entanto, a forma é mais tradicional, ainda organizada como no período anterior, do barroco joanino. Isso é perceptível no coroamento, com o uso insistente de sanefas em arco joanino com lambrequins, num momento em que os camarins do período, em outros grupos paulistas e de outros estados, já eram encerrados em arco pleno, mais comuns ao rococó. Os artistas do Grupo de Bartholomeu Teixeira ainda se utilizam de tarjas nos coroamentos.

As colunas torças nos exemplares mais antigos (primeira fase - ao menos na Igreja Conventual do Carmo de São Paulo, no Carmo de Santos e na Matriz de Itu). Os retábulos mais recentes passam a possuir colunas lisas numa segunda fase, sem nenhum ornamento no correr do fuste. Além disso, não se encontram representações antropomórficas, como espagnolettes, cariátides ou anjos. Até mesmo representações figurativas, como de flores, são raras: a decoração se dá quase que totalmente por auriculares, que são elementos abstratos, que não remetem diretamente a nenhum elemento da natureza, e tendem ao amorfismo (Fig. 8).

O grande elemento que marca as obras de Fernandes de Oliveira são os auriculares: composições de volutas concorrentes ou sobrepostas com leques de pétalas geralmente em seus extradorsos, no caso específico dos artistas deste grupo, com bastante regularidade das ditas pétalas, quase sempre de mesmo tamanho, conformando um contorno uniforme, distinto da solução formal encontrada por artistas como Francisco Vieira Servas em Minas Gerais, por exemplo.

Percebe-se, pelos poucos exemplares em que a data de execução foi claramente registrada, que houve uma linha evolutiva, com tendência à limpeza das formas.

Isso acontece mais visivelmente com as mísulas e colunas. As mísulas apresentam, inicialmente, apliques de auriculares na frente e o mesmo tratamento nos enrolamentos laterais, em um segundo momento, desaparecem os auriculares laterais e, por fim, os apliques frontais passam a ser acantos estilizados (Fig. 9).

O mesmo ocorreu às colunas, inicialmente torças com flores e folhagens estilizadas nas espiras, logo substituídas por auriculares, depois colunas lisas. Destaque-se que colunas totalmente lisas em retábulos rococós, sem apliques, estrias ou marcações, são encontradas apenas em terras paulistas, à exceção das igrejas da região mineira de Diamantina e Serro. Ainda nas colunas, estas são encimadas por capitéis compósitos cujos acantos são levemente estilizados, aproximando-se das formas dos auriculares e tendo uma curiosa ligação em "U" na base de todas as folhas, como se fossem um só elemento ondulante.

Os coroamentos dos retábulos se desenvolvem em arquivoltas decoradas com auriculares e com tarjas no centro. Recebem arranques de frontão sobre as linhas das colunas externas e volutas ou vasos sobre as colunas internas. Tanto volutas como arranques de frontão são ornados com auriculares segmentados, elementos que desaparecem nos exemplares mais tardios. A composição se arremata com uma tarja de desenho bastante movimentado, carregado e com grande profusão de elementos (Fig. 10).

O LEGADO DE TEIXEIRA GUIMARÃES

Semelhanças estilísticas nos levam a crer que outros entalhadores posteriores a Bartholomeu Teixeira Guimarães foram seus discípulos ou tiveram contato com sua obra e adotaram algumas soluções formais por ele utilizadas.

O caso mais patente é o do artífice, provavelmente também português, *José Fernandes de Oliveira*, ativo nas cidades próximas à capital São Paulo de 1790 até 1830. A talha de Fernandes de Oliveira em tudo se assemelha à de Teixeira Guimarães da segunda fase, em composição, estrutura, nas colunas com fuste liso e mesmo nos auriculares. É possível diferenciar as obras de Fernandes de Oliveira apenas pelo uso de auriculares com pétalas mais largas e espaçadas e tarjas mais planas e menos movimentadas. A grande semelhança faz-nos supor que ele possa ter sido aprendiz de Bartholomeu em Itu e depois se mudado para as redondezas de

São Paulo, cidade onde está a maior parte de suas obras, estas distribuídas em mais três municípios próximos.

De atuação contemporânea a José Fernandes, temos o entalhador *João da Cruz*, atuante no Vale do Paraíba, no caminho do Rio de Janeiro para São Paulo, esta última, cidade cuja ornamentação religiosa já era dominada pelo padrão de Fernandes de Oliveira. João da Cruz produz, em seus altares, uma mescla do que era feito no nas duas cidades, fundindo a estrutura rococó fluminense, de retábulos em arco pleno e frontão encimado por volutas, com a paulista, de altares arrematados com arco joanino, arquivoltas concêntricas e tarja central. Assim, a estrutura e parte da forma dos auriculares introduzida por Bartholomeu Teixeira também se vê, ainda que de forma mais tênue, no Vale do Paraíba Paulista.

Outras mesclas são identificáveis em igrejas das cidades de São Paulo e de Santos, em obras sem nenhum registro de autoria, como na Igreja do Mosteiro da Luz da capital e no Carmo da Ordem Terceira santista. São retábulos que misturam elementos encontráveis na obra de Bartholomeu Teixeira com a de outro entalhador ativo no terceiro quartel do século XVIII, Antonio Ludovico.

E, por fim, temos um grupo ligado a um terceiro entalhador que mostra influências de Bartholomeu Teixeira Guimarães: trata-se de *Guilherme Francisco Vieira* e seus discípulos, mais recente, já atuante nos decênios de 1800 a 1830, atuante em cinco cidades no caminho de São Paulo para o nordeste do Estado, onde se encontram retábulos com as mesmas modificações feitas por José Fernandes de Oliveira, mas com menor qualidade na talha, simplificações e limpeza das formas.

À GUISA DE CONCLUSÃO

Ao todo, traços que denotam uma linha evolutiva que tem Bartholomeu Teixeira Guimarães como início, são encontrados em mais de trinta templos do Estado de São Paulo, o que representa mais de um quarto do universo por nós pesquisado no doutorado. As obras dos artistas mencionados, tributárias dos padrões trazidos pelo entalhador português, estão presentes em dezoito dos 57 municípios abrangidos pela pesquisa; são eles: Aparecida, Atibaia, Caçapava, Cotia, Guararema, Guarulhos, Itatiba, Itu, Jacareí, Mogi das Cruzes, Piracaia, Porto Feliz,

Santos, São Paulo, Sorocaba, Suzano, Taubaté e Tremembé, abrangendo uma área com mais de 270km de extensão.

A influência de Teixeira Guimarães também teve grande duração temporal: obras de clara filiação às suas formas – excluindo-se aqui as obras atribuídas a seu próprio grupo ou oficina, cujas primeiras datam de 1760 – começaram a ser executadas ainda em 1790 e perduraram pelo menos até 1828, quando Guilherme Francisco Vieira executa os altares laterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo[14]. Sinais mais tênues de filiação a sua obra, mais mesclados, ainda podem ser observados em retábulos como o da Capela de Nossa Senhora do Bom Conselho, em Taubaté, com data estimada em c.1870, mais de um século posterior às primeiras obras de Bartholomeu.

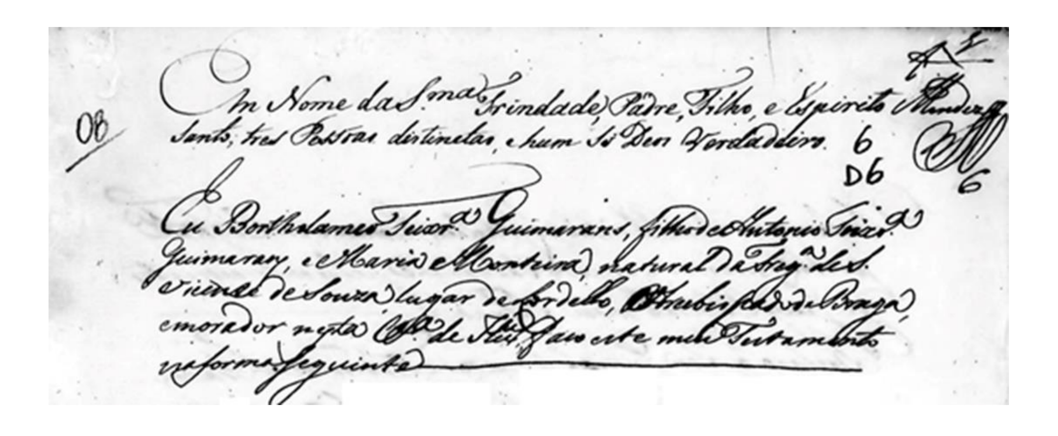
Podemos afirmar, com bastante segurança, que Bartholomeu Teixeira Guimarães, nome desconhecido pela historiografia até 2014, foi o mais influente entalhador rococó da região que hoje chamamos de Estado de São Paulo, nome este que deve ser conhecido e divulgado para que conheçamos e compreendamos melhor a arte paulista da talha.

[14] ORTMANN, A. *História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo.* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1951. p. 335.



600$000
200$000
400$000
300$000
76$800
1:600$000
200$000
3:376$800

Fig. 1. *Inventário de Dona Maria Francisca Vieira*, Manoel da Costa Aranha (inventariante). Museu Republicano de Itu, Itu, Brasil. Foto: Museu Republicano de Itu, s.d.



Em Nome da Sma Trindade Padre, Filho, e Espirito Santo, tres Pessoas distinctas, e hum só Deos Verdadeiro

Eu Bortholameo Teixra Guimarans, filho de Antonio Teixra Guimarans, e Maria Monteira, natural da Fregª de S. Vicente de Souza lugar de Cordelho, Arcebispado de Braga, e morador nesta Vª de Itú, faço este meu Testamento na forma seguinte

Fig. 2. *Testamento de Bartholomeu Teixeira Guimarães,* José Ignacio de Faria (testamenteiro), 1806. Arq. Públ. do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil. Foto: Arq. Públ. do Estado de São Paulo, s.d.

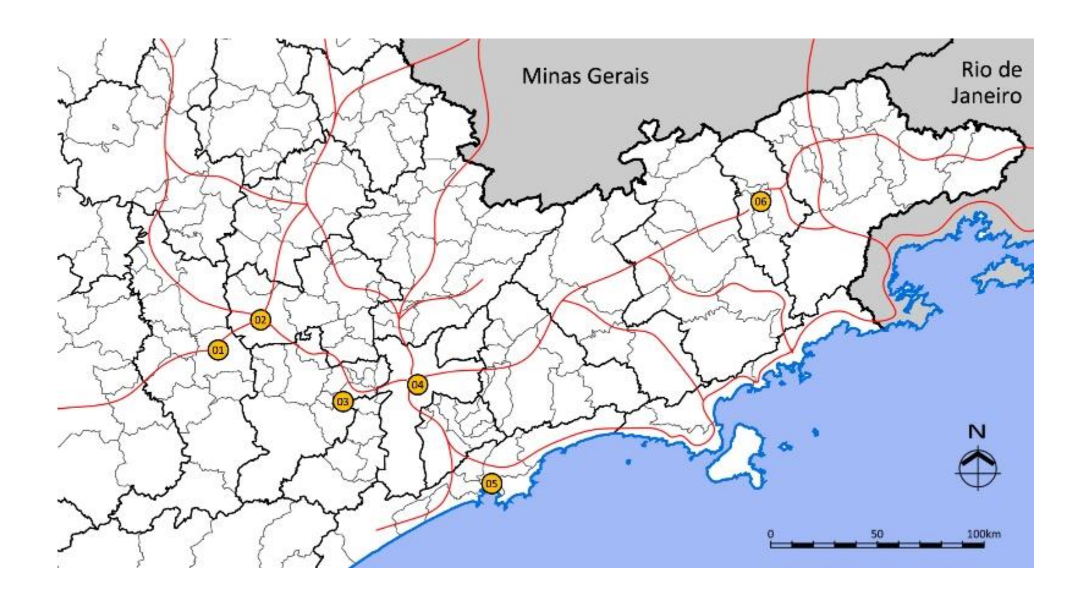


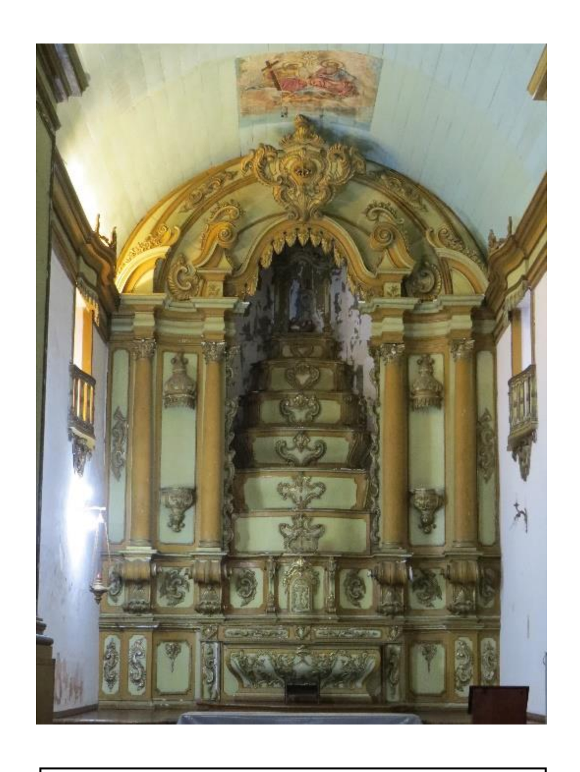
Fig. 3. Cidades paulistas por onde circulou o grupo de Bartholomeu Teixeira Guimarães. 1. Sorocaba, 2. Itu, 3. Cotia, 4. São Paulo, 5. Santos, 6. Aparecida. Desenho: Mateus Rosada [MR].



Fig. 4. *Auriculares.* José Teixeira Guimarães, 1749. Casa do Despacho da Ordem Terceira de São Francisco, Porto, Portugal. Foto: [MR].



Fig. 5. *Auriculares.* Bartholomeu Teixeira Guimarães, 1786-1788. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, Brasil. Foto: [MR].



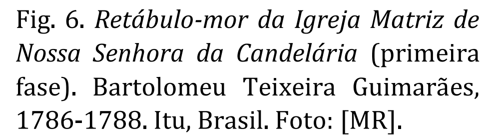


Fig. 6. *Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária* (primeira fase). Bartolomeu Teixeira Guimarães, 1786-1788. Itu, Brasil. Foto: [MR].

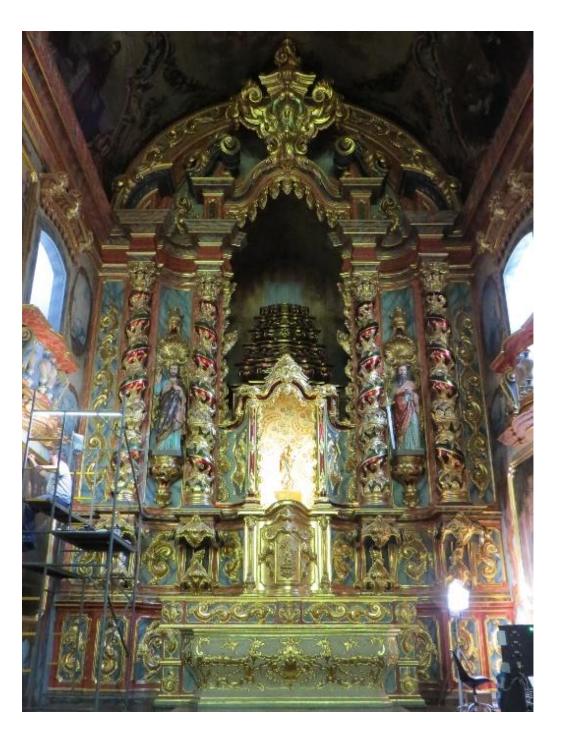


Fig. 7. *Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição* (segunda fase). Grupo de Bartolomeu Teixeira Guimarães, c.1795. Viamão, Brasil. Foto: [MR].



Fig.8. *Frontal de altar decorado com auriculares.* Grupo de Bartholomeu Teixeira Guimarães, c. 1800. Convento de Nossa Senhora da Imaculada Conceição e Santa Clara, Sorocaba, Brasil. Foto: [MR].

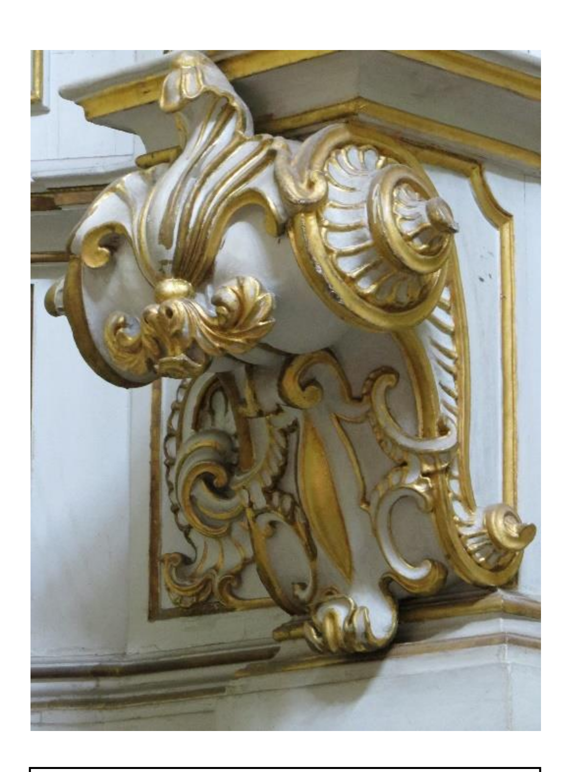


Fig. 9. *Mísula.* Grupo de Bartholomeu Teixeira Guimarães, c.1790. Retábulo-mor da Igreja Matriz de São Gonçalo. São Paulo, Brasil. Foto: [MR].



Fig. 10. *Tarja.* Grupo de Bartholomeu Teixeira Guimarães, 1766. Retábulo-mor da Basílica de Nossa Senhora do Carmo. São Paulo, Brasil. Foto: [MR].

UNA HABITACIÓN PARA EL MITO. LOS INTERIORES DECORADOS DE LAS ILUSTRACIONES DE LA EDICIÓN DE LAS *METAMORFOSIS* DE F. FOPPENS (BRUSELAS, 1677)[1]

Nerea Senra Alonso

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN: Una de las ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio más representativas del siglo XVII, es la que publica en la ciudad de Bruselas François Foppens, con texto latino y la traducción francesa de Pierre Du Ryer en el año 1677[2]. La edición se compone por 124 grabados junto con la portada, de los que destacan tres *Juno y Sémele, Biblis y Cauno* y *Pigmalión y la estatua*, tanto por su calidad técnica como por su composición e iconografía. La autoría de estas tres ilustraciones se atribuye a Magdalena de Passe, una grabadora nacida en los Países Bajos perteneciente a una importante familia de grabadores.

PALABRAS CLAVE: Ovidio, Metamorfosis, mito, grabado, iconografía, edición.

ABSTRACT: François Foppens's edificio of Ovid's *Metamorphoses*, published in Brussels in 1677, is one of the most relevant in the 17th century. This is an edition with Latin text and the French translation by Pierre Du Ryer. Out of the repertoire of 124 engravings and the frontispiece, three stand out on account of their technical quality and because of their composition and iconography. The authorship of these three engravings is attributed to Magdalena de Passe, a Dutch engraver whose family was closely involved in engraving.

KEYWORDS: Ovid, Metamorphoses, myth, engraving, iconography, edition.

---

[1] Este artículo se enmarca dentro del proyecto *"Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (IV): las bibliotecas de la Comunidad de Madrid"* (HAR2014-55617-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por la profesora Fátima Díez Platas de la Universidad de Santiago de Compostela, directora de mi tesis doctoral *Las ediciones ilustradas de las Metamorfosis de Ovidio y la configuración de la iconografía mitológica en el siglo XVII* , que nace vinculada a dicho proyecto. La *Biblioteca Digital Ovidiana se* consagra al estudio de la obra ilustrada del poeta romano Publio Ovidio Nasón, que tiene su origen en los proyectos de investigación que se llevan desarrollando en la Universidad de Santiago de Compostela desde el año 2007. La finalidad de este proyecto no es otra que la recopilación, estudio y digitalización de las ediciones ilustradas de las obras de Ovidio, desde el siglo XV hasta el XIX que se encuentran en las bibliotecas españolas.

[2] *Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en françois, divisées en XV livres, avec de nouvelles explications Historiques Morales & Politiques, sur toutes les Fables, chacune selon son sujet, de la traduction de Mr Pierre Du Ryer parisien, de l'Académie françoise. Édition nouvelle, enrichie de tres-belles figures,* Bruxelles, François Foppens, 1677.

LA EDICIÓN DE BRUSELAS, 1677 Y EL OVIDIO ILUSTRADO

Las *Metamorfosis* han sido desde su aparición una fuente inagotable de creación de imágenes propiamente ovidianas, debido a la plasticidad y minuciosidad descriptiva con la que el poeta romano dota a su narración. Desde la Edad Media la imagen comienza a ser una fiel compañera del texto con representaciones de los personajes de las fábulas, y será a partir del siglo XIV cuando el poema comience a acompañarse de escenas narrativas más complejas[3].

Ovidio es fuente y obra de arte a la vez, sus *Metamorfosis* son el texto más ilustrado de cuantos compone, además del más editado desde el siglo XVI. Es durante este siglo cuando el aparato figurativo de Ovidio comienza a configurase. Cada una de las ediciones se compone de un repertorio de imágenes que dotan a cada episodio de una iconografía propia más o menos variable, creando, de esta forma, un método de transmisión del material mitológico figurado del relato[4]. El siglo XVI supone la génesis de la ilustración de la obra de Ovidio, siendo el momento en que se constata una mayor innovación en la figuración narrativa de cada episodio[5]. Los modelos narrativos los elaboran los grandes grabadores del momento como Bernard Salomon[6] o Antonio Tempestà[7] cuyas ediciones inauguran una nueva tradición donde se multiplica el número de imágenes y éstas ganan mayor protagonismo dentro de la edición[8].

---

[3] DÍEZ PLATAS, F. "La ilustración de Ovidio en el siglo XV y la recuperación de la imagen mitológica" en Congreso Español de Historia del Arte (18º. 2010. Santiago de Compostela). *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010, coord. María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez, Juan M. Monterroso Montero, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, Vol. 1, p. 343-357.
[4] DÍEZ PLATAS, F. "ET PER OMNIA SAECULA IMAGINE VIVAM: THE COMPLETION OF A FIGURATIVE CORPUS FOR OVID'S METAMORPHOSES IN FIFTEENTH AND SIXTEENTH CENTURY BOOK ILLUSTRATIONS" en *THE AFTERLIFE OF OVID*, (ed.) MACK, P. y NORTH, J., Londres: Institute of Classical Studies, University of London, 2015, pp. 115-136.
[5] DÍEZ PLATAS, F. "Tres maneras de ilustrar a Ovidio: Una aproximación al estudio de las *Metamorfosis* figuradas del siglo XVI" en *Memoria artis: studia in memoriam Mª Dolores Vila Jato,* coord. Mª Carmen Folgar de la Calle, Ana E. Goy Diz, José Manuel López Vázquez, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, D.L. 2003, Vol. 1, p. 247-267.
[6] *La Metamorphose d'Ovide figurée. A Lyon par Ian de Tournes. M. D. LVII. Avec privilege du Roy*.
[7] *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum libri quindecim, aeneis formis ab Antonio Tempesta florentino incisi, et in pictorum, antiquitatisque studiosorum gratiam nunc priment exquisititissimis sumptibus a Petro de Iode antuerpiano in lucem editi. Petrus de Iode. excudit. Aº 1606.*
[8] DÍEZ PLATAS, F. Op. cit., pp. 115-136.

Durante los siglos XVI y XVII los Países Bajos eran un hervidero de editores, grabadores, talleres y libreros, motivados por el incremento de las publicaciones de libros ilustrados que favorecieron el perfeccionamiento del arte del grabado[9]. La llegada de nuevas ideas que trajo consigo el Renacimiento a los Países Bajos, se produjo mediante un intercambio constante de artistas flamencos y holandeses a Italia con el fin de conocer de primera mano y copiar, las obras que inspiraban a los maestros del momento así como las nuevas obras que éstos producían. Estas nuevas corrientes artísticas despertaron un gran interés por el paisaje naturalista que desembocaría en la creación de la gran escuela holandesa y flamenca del siglo XVII[10]. La intención por plasmar la naturaleza más humana y próxima, como sucede con los tres interiores que aquí se estudian, tomó el protagonismo del arte del momento, encontrando en la imprenta una perfecta aliada como método de expansión[11]. La invención de Gutenberg posibilitó la difusión de las nuevas ideas, convirtiendo así la cultura en algo accesible para el grueso de la sociedad. El gusto por el paisaje, las escenas cotidianas y los interiores, viene favorecido por un mecenazgo burgués que gustaba del entorno que lo rodea y su cultura material[12].

La ciudad de Amberes se convierte en estos momentos no solo en el centro cultural de los Países Bajos, sino que también gozaba de una gran relevancia a nivel europeo debido a la calidad de los libros que allí se producían. La labor de impresores como Plantino, que se convierte en una de las imprentas referentes, favorece el crecimiento de la ciudad desde mediados del siglo XVI ligado a la imprenta, tanto en la producción de libros ilustrados como de estampas sueltas. La edición de una gran cantidad de obras literarias entre las que destacan las de Ovidio, en especial sus *Metamorfosis*[13]. El perfeccionamiento de la técnica y la expansión del grabado en plancha de metal, logra el aumento progresivo de la calidad de los libros impresos[14]. Sin embargo, la caída de Amberes pone fin a las actividades de muchos

[9] VELDMAN, I. M. *Profit and pleasure. Print books by Crispijn de Passe. Studies in prints and printmaking IV*; Rotterdam: Sound and vision publishers, 2001, pp. 73-84.
[10] HUIDOBRO, C. Y TOMÉ VIRSEDA, C. (com.) *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI: obras escogidas de la Biblioteca Nacional (exposición)*, Madrid: Biblioteca Nacional: Caja San Fernando], D.L. 2004, p. 15.
[11] HUIDOBRO, C. (com.) *El Arte del grabado flamenco y holandés: de Lucas van Leyden a Martin de Vos: exposición*. Madrid: Biblioteca Nacional: Electa, D.L. 2001, pp. 54-56.
[12] HUIDOBRO, C. Y TOMÉ VIRSEDA, C. (com.) (2004), op. cit., p. 64-65.
[13] HUIDOBRO, C. (com.), op.cit., pp. 142-160.
[14] VELDMAN, I. M. (2001), op. cit., pp. 73-84.

grabadores cumbre del momento lo que favoreció el surgimiento de nuevos talleres de grabado, como el que Hendrick Goltzius establece en la ciudad de Haarlem en 1582[15], iniciando una nueva etapa artística marcada por el estilo personal del grabador y que sus discípulos difundieron por toda Holanda y países europeos[16]. Gracias a Goltzius y su taller se inicia una renovación iconográfica con la introducción de nuevos elementos y la experimentación de estilos y técnicas que serán referente para la nueva generación de grabadores, como Crispin de Passe[17].

El impresor belga François Foppens motivado por el contexto en el que se encuentra y en su deseo de crear una lujosa edición de las *Metamorfosis* de Ovidio, inicia un proyecto que culminará con la edición de Bruselas de 1677[18] con privilegio del príncipe Carlos de Lorena (Fig. 1). Se trata de una edición muy cuidada donde cada folio se dispone en dos columnas, con el texto latino y la traducción francesa en prosa realizada por Pierre Du Ryer en Francia hacia 1655 (Fig. 2 y 3). El poema se estructura en fábulas, cada una con su grabado correspondiente, acompañado por un argumento que precede al texto del poema. Foppens hace un derroche de talento en el uso de la tipografía e ilustración para componer una edición de tamañas características[19].

La ilustración del texto en esta edición se realiza a través de 125 grabados, con la técnica del agua fuerte. Para dotar de imagen al texto Foppens hace una amplia selección de grabadores como Crispin de Passe y su hija Magdalena de Passe, Peter Paul Bouché, Martin Bouché, Frederic Bouttats, Pieter Clouwet, Hendrik Abbé, y otros grabados copiados de obras de Hendrick Goltzius, Abraham van Diepenbeek, Adam Elsheimer, Rubens, Adriaen van Venne y Rembrandt[20]. Estos grabados

---

[15] Rubens visitó en al menos una ocasión, el taller de Goltzius durante un viaje en 1612 del que se ignora el propósito. *Rubens e seis grabadores*, Lisboa: Museo Calouste Gulbekian, 1978, p. 12.
[16] HUIDOBRO, C. Y TOMÉ VIRSEDA, C. (com.) (2004), *op. cit.*, p. 142-160.
[17] VELDMAN, I. M. (2001), op. cit., pp. 73-84.
[18] El tamaño del libro ronda los cuarenta y cinco centímetros, dependiendo del ejemplar. Los ejemplares consultados personalmente a través del proyecto de la *Biblioteca Digital Ovidiana,* hasta la fecha son: el ejemplar de la Biblioteca del Senado, el de una biblioteca privada de La Coruña y el del Convento de San Francisco de Santiago de Compostela.
[19] BOHNERT, C. "L'illustration d'une fable poétique dans les *Métamorphoses* éditées par François Foppens (Bruxelles, 1677): Adonis entre Ovide et Titien" en *Poésie et illustration,* Nancy: Presses universitaires de Nancy, coll. Publications du Centre d'étude des milieux littéraires, 2009, p. 2.
[20] Pese a que muchas de las planchas que componen la edición fuesen grabadas con anterioridad al proyecto de Foppens, es posible que fuesen empleadas aquí por primera vez junto al texto del poeta romano. BOHNERT, C. (2009), op. cit., p. 2.

ocuparían el lugar de otra serie realizada con antelación por Antonio Tempestà, que acompañaban a la traducción de Du Ryer desde 1660[21].

Teniendo en cuenta la anterioridad de muchos de los grabados con respecto a la fecha de edición y, especialmente su autoría, podríamos considerar que esta edición de 1677 sería la heredera de un proyecto anterior nacido en el taller de la ilustre familia de grabadores De Passe, que consistiría en crear una de las ediciones más voluminosas y lujosas de las *Metamorfosis* de Ovidio compuesta por grabados de los grandes maestros de la pintura flamenca del siglo XVII. Esta edición sería la creación de la hija más pequeña de la familia, Magdalena de Passe hija de Crispin de Passe[22], uno de los grabadores más representativos de su momento, que ya había ilustrado una edición de las *Metamorfosis*[23] con anterioridad[24]. Sin embargo la prematura muerte de Magdalena dejó inconcluso el proyecto, que no se completó pese los intentos de sus hermanos de retomar el proyecto y que sería concluido por Foppens y diferentes grabadores[25]. Pese a que en los grabados sueltos que se conservan de Magdalena aparezca su firma (Fig. 4), los que están dentro de la edición de Foppens no están firmados, ya que los únicos en los que aparece la firma del grabador son en los realizados por otros grabadores fuera del proyecto de los De Passe (Fig. 5 y 6)[26].

Los tres grabados que se analizarán a continuación son la mejor muestra del estilo de Magdalena de Passe. El uso que hace del mito en estas tres ilustraciones los relaciona con aquellos que se conservan con la firma de la grabadora, apoyando así su atribución. La ambientación que emplea para las historias de *Juno y Sémele, Biblis y Cauno* y *Pigmalión y la estatua* los convierte en extraordinarios ejemplos de la configuración de la imagen del mito que comienza en el siglo XVII, tanto en los que se incluyen en la edición de 1677 como en los grabados sueltos.

---

[21] BOHNERT, C. (2009), *op. cit.,* p. 2.

[22] VELDMAN, I. M. *Crispijn de Passe and his progeny (1564-1670). A century of print Production*, Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2001, pp. 287-290.

[23] *METAMORPHOSEoon Ouidianarum typi aliquot artificiossime delineati, ac gratis juuventutis editi per Crispianum Passaeum Zeelandum chalcographum. Anno saluti umane 1602.*

[24] VELDMAN, I. M. (2001), op. cit., pp. 73-84.

[25] VELDMAN, I. M. (2001), op. cit., pp. 287-290.

[26] Hasta la fecha no he podido encontrar ninguno de estos tres grabados con la firma de Magdalena de Passe, ni siquiera como un grabado suelto fuera de la edición de 1677. Por lo que la autoría de Magdalena se ha realizado cotejando diferentes fuentes.

POESÍA EN IMÁGENES

En los tres grabados se describen tres escenas muy similares en composición. Todas ellas suceden en interiores, en los que hay dos únicos puntos de luz creando una iluminación tremendamente efectista.

1. El grabado de Juno y Sémele

La fábula de Sémele aparece en el libro tercero de las *Metamorfosis*, ocupando en esta edición las páginas ochenta y ocho y ochenta y nueve, siendo la primera de ellas el emplazamiento del grabado[27]. La escena que aparece representada aquí es confusa. Si bien dentro de la edición de Foppens aparece como Juno y Sémele, en el *Templo de las Musas* publicado en 1655 (Fig. 7)[28] acompaña a la historia de Apolo y Leucótoe. La iconografía de este grabado remite más a la historia de Leucótoe que a la de Sémele ya que la parte inferior del grabado, a través de la presencia de tres atributos, habla de la historia que tiene como protagonista los amoríos de Apolo. La lira, el cetro y los husos que aparecen en el suelo, hablan de una historia diferente a la que acompaña al grabado en la edición de 1677. Sin embargo la ambigüedad con la que se representa la escena con la presencia de la joven doncella y la anciana podría hacer perfectamente alusión a Sémele y Béroe. La doble lectura que se realiza de este grabado, permite adaptarse a dos historias muy distintas. La lectura que aquí se hará será la de la fábula de Sémele, puesto que en la edición que aquí se trata aparece junto a su historia.

Sémele, debido a su belleza, se había convertido en una de las múltiples amantes de Júpiter despertando así la furia de Juno. Irritada por esta nueva aventura y tras conocer que Sémele albergaba en su vientre el fruto del engaño, decide vengarse de la pareja de amantes. En su treta, Juno toma la apariencia de Béroe, la nodriza epidauria de Sémele (Fig. 8):

"[...] y no apartó las nubes antes de fingirse un anciana
y ponerse canas en las sienes y surcar su piel de

[27] Misma paginación en todos los ejemplares vistos hasta la fecha.
[28] Obra realizada por Michel de Marolles bajo el título *Tableaux du Temple des Muses Representant les Vertus et les vices, sur les plus Ilustres fables de l'Antiquite par M. de Marolles Abbé de Villeloin A Parisavec privil. Du Roy 1655.* Se compone de cincuenta y ocho grabados que se representan los episodios mitológicos más relevantes.

arrugas y arrastrar sus encorvados miembros con tembloroso paso,
también se procuró una voz de vieja y
ella misma era Béroe, la nodriza epidauria de Sémele". (III, 275-31)[29]

El grabado es la plasmación del instante en que Juno, transmutada en Béroe, trata de convencer a Sémele para que le pida a Júpiter una prueba de su amor, mostrándose con todo su poder y gloria y todos sus atributos. La conversación entre ambas mujeres sucede en el interior de una alcoba someramente decorada, en la que se abre una puerta en cuyo umbral aparecen dos personas. En la estancia, en el centro aparece Sémele sentada junto a una mesa, sobre la que aparece una vela y junto a ella, dándole la mano Juno ataviada como una vieja, acaricia el rostro de la joven con ternura, como si de su niñera se tratase. Tras ellas un gran y denso cortinaje parece señalar la presencia de un tálamo, en el que según la continuación de la historia, Júpiter se aparecerá con todo su poder ante su amante. En la parte inferior del grabado aparecen la lira, el cetro y los husos, que en este caso no tendrían relación directa con la fábula de *Júpiter y Sémele*.

Ambas mujeres van vestidas según la moda flamenca del momento. Sémele con un ajustado jubón siguiendo la moda del momento, un rico collar de perlas y el pelo recogido en un moño. Juno por su parte, viste ropas más modestas con un sencillo vestido sobre el que coloca un manto y lleva la cabeza tapada, de la misma forma que los sirvientes en aquel tiempo. Destaca la calidad del tratamiento del vestido de Sémele, logrando una textura y brillo similares a los de la seda. La habitación se halla en penumbra, iluminada tan solo por la luz que entra por puerta, iluminada por la vela del personaje femenino de espaldas bajo el umbral, y la vela situada sobre la mesa, que ilumina a la conversación de las dos mujeres. De esta forma se crea un espacio cálido e íntimo, debido al maravilloso trabajo del claroscuro que moldea los volúmenes aportando tridimensionalidad y textura.

2. Grabado de Biblis y Cauno

La historia de Biblis aparece en el noveno libro de las *Metamorfosis*, ocupando desde la página doscientos noventa y cinco hasta la trescientos uno. Al inicio de la historia en la página doscientos noventa y cinco se ubica el grabado en el que una

[29] Trad. de ÁLVAREZ, C., Madrid: Cátedra, 2015.

inconsolable Biblis está sentada sobre su cama sollozando por el sueño incestuoso que acaba de vivir. El amor secreto que tiene por su hermano Cauno, la ha llevado a un impío sueño en el que desata sus pasiones por su hermano. En el grabado BIblis, recién despertada se debate entre la razón y el deseo, justificando sus sentimientos en las relaciones incestuosas de Ops y Saturno, Océano y Tetis y Júpiter y Juno. Tras el sueño y ávida de confesar a Cauno su amor, decide escribirle una carta (Fig. 9):

" Y con temblorosa mano prepara las palabras que ha pensado;
su mano derecha sostiene el hierro, la otra sostiene la cera vacía.
Comienza y duda; escribe y desecha las tablillas; marca y borra;
cambia y condena y aprueba, y alternativamente deja las que ha cogido
*y vuelve a coger las que ha dejado". (*IX, 521-526)[30]

En el interior de la estancia Biblis está recostada sobre una rica cama, cubierta por un gran cortinaje, y a cuyos pies aparece una especie de arcón o taburete. Frente a ella hay una mesa sobre la que hay una vela y un gato, que mira a la desdichada joven. En el suelo, junto a la mesa hay telas y un cojín apilados y en el lado opuesto, un mono encadenado señal de la condición de Biblis. Al fondo de la estancia, nuevamente se abre una puerta que da a una estancia contigua, en la que aparecen dos personajes, uno masculino y otro femenino, que se podrían interpretar como Biblis y el criado al que le da la carta, o una criada que entrega la carta a Cauno. De las dos opciones, podría tratarse de la primera, puesto que en el texto de Ovidio, es un criado al que Biblis pide el favor de entregar la misiva a su hermano[31].

La vestimenta de Biblis recuerda a indumentarias turcas o indias, con un camisón que deja el pecho completamente al descubierto, y con la cabeza velada. En su mano izquierda sostiene un pañuelo, con el que seca sus lágrimas, mientras que con la otra empuña el estilo con el que escribe en la tabla colocada en su regazo. Su único adorno es un sencillo collar de perlas. La decoración de la estancia con el uso que se hace de las telas, como el cortinaje de damasco que se extiende frente a Biblis, en el mantel que cubre la mesa y, en especial, en la presencia del mono, que aunque

[30] Trad. de ÁLVAREZ, C., Madrid: Cátedra, 2015.
[31] *"[...] y recatada llamó a uno de sus siervos y al medroso le dijo lisonjeramente [...]"* (IX, 570-571). Trad. de ÁLVAREZ, C., Madrid: Cátedra, 2015.

en el siglo XVII fuese un compañero común de las damas de alta cuna[32], en este caso parece servir para situar la escena en un contexto oriental.

El efectismo producido por el tratamiento de la luz se logra por la iluminación que entra desde la puerta, que rescata a la habitación de la oscuridad, y la vela que ilumina a Biblis por completo y proyecta su sombra sobre la pared del fondo.

3. Grabado de Pigmalión y la estatua

En el décimo libro de las *Metamorfosis* se describe la historia de Pigmalión y Galatea, que en la edición de 1677 ocupa desde la página trescientos veintidós hasta la trescientos veinticuatro, siendo en la primera en la que aparece el grabado referente a la fábula. Debido a desencuentros con el alma femenina, Pigmalión rey de Chipre vivía soltero y sin compañera de lecho. La infructuosa búsqueda que realizaba de una compañera femenina ideal, le llevó a esculpir la admirable estatua de una mujer a la que le confirió una belleza que ninguna otra mujer podría llegar a tener y para ello le dio el nombre de Galatea. Esta belleza llevó a que Pigmalión se enamora de su propia obra como nos cuenta Ovidio (Fig.10):

"[…] otras veces le lleva regalos agradables para las muchachas,
conchas y piedras torneadas, pequeñas aves y flores de mil colores
y lirios y pelotas pintadas y lágrimas de las Helíades caídas de su árbol;
también adorna con vestidos su cuerpo;
le pone en los dedos piedras preciosas, le pone largos collares en el cuello;
de las orejas cuelgan livianas perlas, del pecho cordoncillo;
todo la embellece; y desnuda no parece menos hermosa". (X, 260-267)[33]

El grabado muestra a un enamorado Pigmalión abrazando a la estatua y mirándola embelesado con ojos de enamorado. Junto a ellos aparece una anciana que porta una vela, cuya identidad se desconoce, puesto que en los versos de Ovidio a no se hace ninguna referencia a la presencia de una anciana. La escena transcurre en el interior de lo que parece ser el taller de un escultor. En el fondo de la estancia aparecen varias esculturas, dos de ellas femeninas y otra masculina, además de

[32] ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. "La apariencia de la Infanta de España en los retratos de Sofonisba Anguissola: imágenes de poder, imágenes de virtud" en *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, Tribunale di Palermo, no 10. Desde: http://www.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=992 [Última consulta: 12 de Octubre, 2016].
[33] Trad. de ÁLVAREZ, C., Madrid: Cátedra, 2015.

útiles de escultura a los pies de Galatea, entre los que se puede identificar un cincel. Al fondo hay una puerta, en este caso, está cerrada escondiendo el secreto del amor de Pigmalión por Galatea. La figura central, Galatea, todavía aparece como una estatua inmóvil de frío mármol, engalanada por su amante. Pigmalión viste los ropajes masculinos propios de la moda del siglo XVII, al igual que la anciana, que se representa como una sirvienta, con un pesado vestido y la cabeza cubierta.

Aquí tan solo hay un único foco de luz, la vela que la anciana sostiene frente a la estatua. La luz resplandece sobre el mármol, por lo que parece que es la propia estatua la que brilla e irradia luz, despejando la penumbra de la estancia.

IMÁGENES PARA UN MITO[34]

El marcado gusto por los interiores y el ornato que distingue a muchos de los grabados que componen la edición de Foppens nos introduce de lleno en el arte de las escuelas flamenca y holandesas. La mejor ilustración para esta afirmación son los tres grabados que Magdalena de Passe realiza para acompañar a las fábulas de *Juno y Sémele*, *Biblis y Cauno* y *Pigmalión y la estatua.* Magdalena crea tres grabados que destacan por el tratamiento que emplea para la divinidad y que difiere del resto de grabados de la edición de 1677. En estos tres casos, los dioses protagonistas de la historia aparecen disfrazados sin nada que los identifique con su condición. Las escenas mitológicas se desnaturalizan, mudan a escenas costumbristas que de no ser por su contexto dentro del libro podrían parecer vacías de cualquier referencia al poema del que son imagen. La "metamorfosis" que se produce en estos grabados lleva al mito al interior hogar, lo convierte el algo doméstico y más simple, sin más ornamentación que la calidad técnica y el dramático uso de la luz[35]. Si bien una de las señas de identidad en los grabados de Magdalena[36] es su pulcritud y minuciosidad en la representación de paisajes[37], estos tres grabados muestran el género que la pintura holandesa y flamenca llevarán a su culmen, el costumbrismo.

[34] Paráfrasis del título del libro de la profesora Fátima Díez Platas *Imágenes para un texto. Guía iconográfica de las Metamorfosis de Ovidio*, fundamental para la composición de este capítulo.
[35] HUIDOBRO, C. Y TOMÉ VIRSEDA, C. (com.), op. cit., p. 15.
[36] La autoría de Magdalena de Passe se establece a través de un análisis comparativo con otros dos grabados semejantes en estilo y composición, que también se encuentran en la edición de 1677. (Fig. 5 y 6).
[37] VELDMAN, I. M. *op. cit.*, pp. 287-290.

Estas ilustraciones son reflejo de como el mito se va transformando, adaptándose al texto y se convierten en su perfecto reflejo.

Hasta este momento, ningún grabado de ediciones anteriores había mostrado ninguna escena similar. Aquellas escenas que requerían de un interior, debido a que era donde se desarrollaba la acción como *El adulterio de Venus y Marte* (Fig. 11) o *La historia de Aracne* (Fig. 12), lo hacían en arquitecturas en las que se deja un espacio al aire libre en el que aparece la divinidad[38], hasta la aparición de estas imágenes el mito no entraba de una forma tan clara en el interior de hogar.

La simplificación del mito y su intromisión en el interior de un hogar de un marcado gusto flamenco, se entiende en relación con el texto al que acompañan, el mito ha de llevarse al interior del hogar para que éste guarde celosamente los amores de Sémele, Biblis y Pigmalión. Los tres grabados comparten una misma temática, relaciones amorosas que nadie, además de sus protagonistas debe saber y por ello transcurren en la intimidad del hogar, lejos de cualquier presencia extraña que pueda revelar el secreto del amor prohibido de Sémele por Júpiter, Biblis por Cauno y Pigmalión por Galatea. El interés que suscitaban las representaciones de interiores y escenas que transcurrían en lo más íntimo del hogar, proviene de una tradición asentada ya desde el siglo XV propia de las escuelas flamenca y holandesa[39].

La forma con la que se pone imagen al mito en estas tres ilustraciones es singular si se compara con sus antecedentes y coetáneos. El personaje clave para entender la transformación que sufre el mito en este momento es Rubens. Él toma como fuente el texto original de Ovidio en lugar de ediciones comentadas o traducidas, además su profundo conocimiento sobre la antigüedad le permite en muchos casos, devolver al mito a su forma original como ocurre con la imagen del Minotauro o Aqueloo[40]. La posible relación entre Magdalena y Rubens no está clara. Existen fuentes que hablan de un posible primer encuentro en la ciudad de Utrecht en 1627, tras el que el pintor quedaría impresionado por el talento de la joven grabadora[41]. De esta forma se explicaría el la existencia de un grabado realizado por

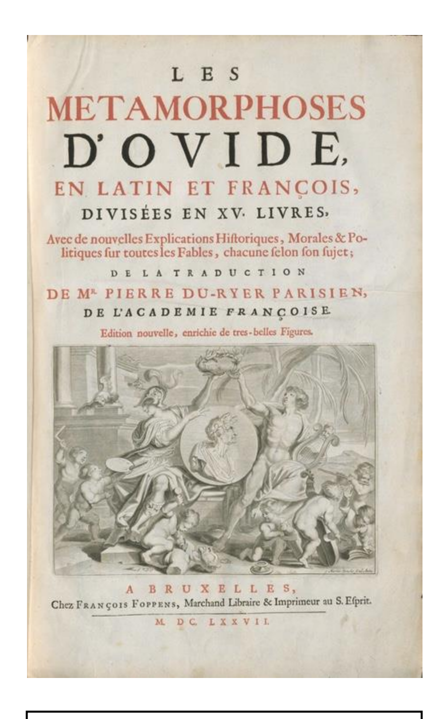
---

[38] DÍEZ PLATAS, F. *Imágenes para un texto. Guía iconográfica de las Metamorfosis de Ovidio*, Santiago de Compostela: Tórculo, D.L. 2000, pp. 81-91.
[39] HUIDOBRO, C. Y TOMÉ VIRSEDA, C. (com.), op. cit., pp. 14-16.
[40] ALPERS, S. *The decoration of the Torre de la Parada*, London; New York Phaidon, D.L. 1970, pp. 78-100.
[41] VELDMAN, I. M. op. cit., pp. 287-290.

la propia Magdalena en el que reproduce la pintura de Rubens *Juno coloca los ojos de Argos en la cola del pavo real* (Fig. 13) que se acompaña por una dedicatoria de la propia grabadora al pintor (Fig. 14). Este grabado aparece incluido en el repertorio de ilustraciones que componen la edición de 1677, pero en este caso sin la firma de la autora. La existencia de este grabado revela el conocimiento de la obras de Rubens por parte de Magdalena[42].

Los tres grabados aquí estudiados convierten a Magdalena de Passe en partícipe de la reinvención iconográfica que sufre el mito en el siglo XVII. Su papel dentro del taller familiar de los De Passe favoreció su conocimiento de la obra y la ilustración de Ovidio. La relación que mantuvo con algunos de los artistas más relevantes del momento en los Países Bajos y a las nuevas lecturas que se realizan de las *Metamorfosis* enriqueció su repertorio iconográfico, como se puede ver en los grabados de *Juno y Sémele, Biblis y Cauno* y *Pigmalión y la* estatua. La simplicidad de estas tres escenas esconde de la misma forma que los tres interiores esconden tres historias de amor prohibidas, una fiel lectura de las palabras de Ovidio.

[42] HYMANS, H. "A propos de la *Junon* de Rubens" en *Etudes et notices relatives a L'Histoire de l'Art dan les Pays-Bas*, vol. I, Bruselas: Imprimeur de l'Académie de Belgique, 1920, pp. 554-558.



LES
METAMORPHOSES
D'OVIDE,
EN LATIN ET FRANÇOIS,
DIVISÉES EN XV. LIVRES,
Avec de nouvelles Explications Historiques, Morales & Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet;
DE LA TRADUCTION
DE Mr. PIERRE DU-RYER PARISIEN,
DE L'ACADEMIE FRANÇOISE.
Edition nouvelle, enrichie de tres-belles Figures.

A BRUXELLES,
Chez FRANÇOIS FOPPENS, Marchand Libraire & Imprimeur au S. Esprit.
M. DC. LXXVII.

Fig. 1. *Portada, Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en françois,* Bruselas, François Foppens, 1677. Foto: Biblioteca Digital Ovidiana.



D'OVIDE, LIV. VI. 187

FABLE SIXIESME.

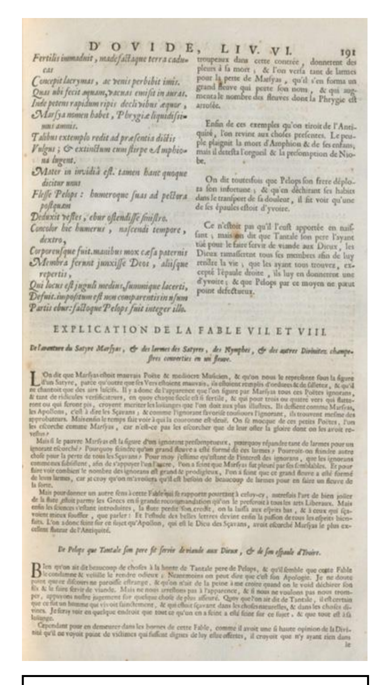
ARGUMENT.

Latone aprés avoir couru tout le monde pour éviter la colere de Junon, arrive en Lycie. Quelques païsans qui nettoyoient un estang, ne veulent pas permettre qu'elle en approche pour se rafraischir, & cette Deesse indignée, en demanda la vangeance à Jupiter, qui les convertit en Grenoüilles.

Tum verò cuncti manifestam numinis iram
Fœmina virque timent: cultuque impensius omnes
Magna gemelliparæ venerantur numina Divæ.
Utque fit, à facto propiore priora renarrant.
E quibus unus ait: Lyciæ quoque fertilis agris
Haud impunè Deam veteres sprevêre coloni.
Res obscura quidem est ignobilitate virorum;

Alors tout le monde apprehenda la colere, & les vangeances de cette Deesse, & chacun plus zelé qu'auparavant, adora sa Divinité. Enfin comme il arrive ordinairement qu'une derniere action fait ressouvenir des premieres, quelqu'un en fit le discours. Les anciens habitans de la Lycie éprouverent aussi autrefois qu'on ne méprise pas impunément la grandeur de cette Deesse. A la verité cette avanture est en quelque sorte inconnuë par la bassesse de ceux qui en ressentirent les effets, neantmoins elle est merveilleuse. J'ay vû l'estang & le lieu qui est connu par ce prodige;

Fig. 2. *Disposición de la página, Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en françois,* Bruselas, François Foppens, 1677. Foto: Biblioteca Digital Ovidiana.



D'OVIDE, LIV. VI. 191

Deduxit vestes, ebur ostendisse sinistro.
Concolor hic humerus, nascendi tempore, dextro,
Corporeusque fuit. manibus mox cæsa paternis
Membra ferunt junxisse Deos, aliisque repertis,
Qui locus est juguli medius, summique lacerti,
Defuit. impositum est non comparentis in usum
Partis ebur: factoque Pelops fuit integer illo.

Ce n'estoit pas qu'il l'eust apportée en naissant; mais on dit que Tantale son pere l'ayant tüé pour le faire servir de viande aux Dieux, les Dieux ramasserent tous ses membres afin de luy rendre la vie; que les ayant tous trouvez, excepté l'épaule droite, ils luy en donnerent une d'yvoire; & que Pelops par ce moyen ne parut point defectueux.

EXPLICATION DE LA FABLE VII. ET VIII.

De l'aventure du Satyre Marsyas, & des larmes des Satyres, des Nymphes, & des autres Divinitez champestres converties en un fleuve.

L'On dit que Marsyas estoit mauvais Poëte & mediocre Musicien, & qu'on nous le represente sous la figure d'un Satyre, parce qu'outre que ses Vers estoient mauvais, ils estoient remplis d'ordures & de salletez, & qu'il ne chantoit que des airs lascifs. Il y a donc de l'apparence que l'on figure par Marsyas tous ces Poëtes ignorans, & tant de ridicules versificateurs, en quoy chaque siecle est si fertile, & qui pour trois ou quatre vers qui flatteront ou qui feront pis, croyent meriter les loüanges que l'on doit aux plus illustres. Ils deffient comme Marsyas, les Apollons, c'est à dire les Sçavans; & comme l'ignorant favorise tousjours l'ignorant, ils trouvent mesme des approbateurs. Mais enfin le temps fait voir à qui la couronne est deuë. On se mocque de ces petits Poëtes, l'on les escorche comme Marsyas, car n'est-ce pas les escorcher que de leur oster la gloire dont on les avoit revestus?

Fig. 3. *Disposición de la página, Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en françois,* Bruselas, François Foppens, 1677. Foto: Biblioteca Digital Ovidiana.

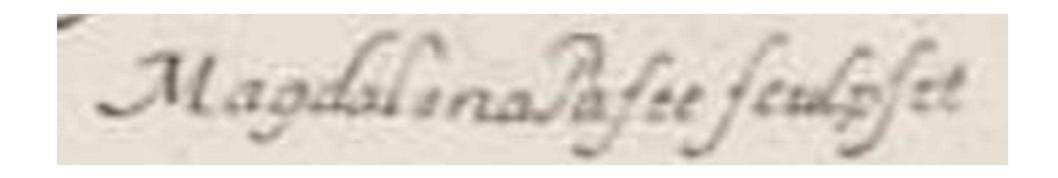


Fig. 4. *Firma de Magdalena de Passe.*

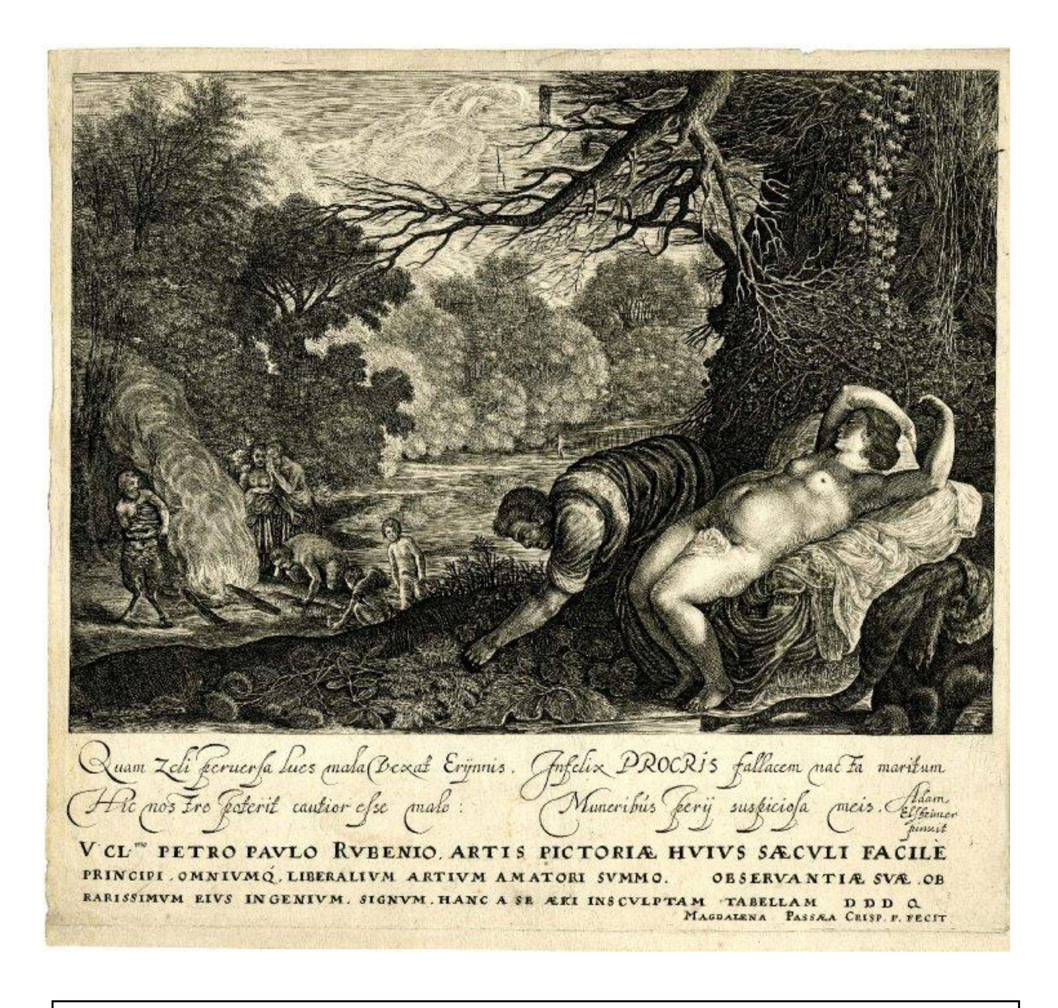


Fig. 5. *Céfalo y Procris*, Magdalena de Passe. Foto, Rijksmuseum.



Fig. 6. *Salmacis y Hermafrodito*, Magdalena de Passe. Foto, Rijksmuseum.



Fig. 7. *Apolo y Leucótoe*, Michelle de Marolles, 1655, *Tableaux du Temple des Muses,* 1655. Foto, Biblioteca Digital Ovidiana.



Fig. 8. *Juno y Sémele*, Magdalena de Passe, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en françois,* Bruselas, François Foppens: 1677. Foto, Biblioteca Digital Ovidiana.



Fig. 9. *Biblis y Cauno*, Magdalena de Passe, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en françois,* Bruselas, François Foppens: 1677. Foto, Biblioteca Digital Ovidiana.



Fig. 10. *Pigmalión y la estatua,* Magdalena de Passe, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en françois,* Bruselas, François Foppens: 1677. Foto, Biblioteca Digital Ovidiana.



Fig. 11. *El adulterio de Venus y Marte,* Crispin de Passe, 1613. Foto, Biblioteca Digital Ovidiana.



Fig. 12. *La historia de Aracne*, Antonio Tempesta, ca. 1600. Foto, Biblioteca Digital Ovidiana.



Fig. 13. *Juno coloca los ojos de Argos en la cola del pavo real*, Rubens, 1610-1611, Wallraf-Richartz Museum, Colonia. Foto, Rijksmuseum.



Fig. 14. *Juno coloca los ojos de Argos en la cola del pavo real*, Magdalena de Passe, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en françois,* Bruselas, François Foppens, 1677. Foto: Biblioteca Digital Ovidiana.

LA CAPILLA DEL SANTO CRISTO DE IGUALADA. CONSERVACIÓN Y SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO[1]

Anna Trepat Céspedes

Universidad de Barcelona

RESUMEN: El presente artículo recoge la historia de la capilla del Santo Cristo de Igualada y de cómo su aspecto ha sido moldeado con el paso del tiempo; bien por los diferentes hechos históricos, bien por la voluntad de la comunidad en mantenerla.

Nuestro estudio pone énfasis en el programa decorativo original desarrollado a lo largo del siglo XVIII a manos de artistas reconocidos como Francesc Tramullas —quien realizó la ornamentación pictórica— y el escultor Carles Morató —quien trabajó en el diseño y construcción del retablo—.

En este sentido, nuestra aportación reconstruye el proyecto primitivo y recuerda las intervenciones posteriores con el objetivo de recomponer su apariencia inicial en relación a la actual mediante documentación y fotografías de archivo.

PALABRAS CLAVE: Igualada, Santo Cristo, Tramullas, Tiana, Morató, XVIII.

ABSTRACT: That article recovers the Saint Christ chapel's history in Igualada and how its aspect has been moulded with the pass of the time by the different historic events and also for the goodwill of the community to maintain it.

Our study puts emphasis on the original decorative programme developed during the Eighteenth century by renowned artists like Francesc Tramullas; who made the pictorial ornamentation, and Carles Morató the sculptor who worked in the design and construction of the altarpiece.

In that sense, our contribution rebuilds the primitive project and follows the later interventions with the objective to depict the Chapel's evolution, from its initial appearance, though the documentation and the archive's photographies.

KEYWORDS: Igualada, Santo Cristo, Tramullas, Tiana, Morató, XVIII.

---

[1] Esta investigación se enmarca dentro del proyecto de investigación ACPA - Arquitectura y ciudad: programas artísticos en Barcelona (1714-1808). Relaciones e influencias en el ámbito mediterráneo, HAR2015-70030-P (MINECO/FEDER, UE), subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

INTRODUCCIÓN

La capilla del Santo Cristo se encuentra en la basílica de Santa María en Igualada, una ciudad situada a 70 km de Barcelona, muy cerca del monasterio de Montserrat.

La *Iglesia Gran,* como era conocido el templo, se construyó a lo largo del siglo XVII y sustituyó a la antigua basílica que era de reducidas dimensiones y tenía problemas para ubicar todos los feligreses.

Sin embargo, la razón principal por la que se empezó la nueva empresa fue el milagro acaecido el 20 de abril de 1590 en la *iglesia de la Mare de Déu del Roser* que albergaba la figura del Cristo en la cruz. Según el relato histórico, dos viudas del pueblo divisaron como la Santa Imagen presentaba gotas de sudor y sangre por todo el cuerpo mientras ellas hacían su oración. Sorprendidas, corrieron la voz del milagro hasta que el rector decidió trasladar el Santo Cristo a la iglesia de Santa María, donde se instaló en la capilla de la cofradía de la Minerva que disponía de un altar dedicado al Santísimo Sacramento[2].

En el año 1617 se puso la primera piedra del templo y poco después, en el 1627, se abrió al culto, aunque parte de la obra estaba todavía en construcción[3]. La gran devoción que ejerció la figura del Santo Cristo se tradujo en una obra de grandes dimensiones que en ocasiones superó los esfuerzos económicos del pueblo.

La construcción de la capilla empezó aproximadamente en 1704 y se prolongó hasta finales del siglo XVIII. Tal y como indica el libro de visitas pastorales de 1720-1730[4], en ese período la basílica contaba con el altar mayor dedicado a la virgen María de la Concepción cuyo retablo estaba por terminar, y las capillas de San Antonio de Padua, San Miquel, San Joan Bautista, la Virgen de la Ascensión, la virgen del Monte Carmelo, San José, Santa Caterina, San Roque y San Isidro, la mayoría de ellos ornamentados con un retablo escultórico.

La capilla del santísimo no fue la única obra que se realizó en esos años en Igualada y cabe destacar la fundación de la Escuela Pía el 1732, o la capilla de la

---

[2] FARRÉS I FLORENSA, J. *A l'entorn del Sant Crist d'Igualada. Cronologia de fets històrics socials i religiosos (1590-2009)*. Igualada, Priors del Sant Crist d'Igualada, 2010, p. 20.
[3] *Ibídem*, p. 11.
[4] Archivo Episcopal de Vic (AEV), 1224 (1721-1730).

Soledad bendecida el 1786 que, a pesar de sus pequeñas dimensiones, era muy notable por sus bellos cuadros según el testimonio de Padró[5].

Como se desprende de los numerosos escritos, el Santo Cristo tuvo un papel predominante en el contexto religioso y su culto fue acogido con gran fervor por los habitantes del pueblo y los alrededores.

La imagen era una tabla gótica de madera del siglo XIV y presentaba Cristo crucificado con la cabeza recostada al lado derecho, la boca entreabierta, los brazos en postura hierática y el cuerpo con yagas en el costado y heridas en las extremidades.

Según la descripción recogida en la cronología sobre la historia de la capilla de Joan Farrés, el conjunto que medía aproximadamente 1'60 metros, con el tiempo se enriqueció y la cruz se revistió con piezas de plata calada[6].

A pesar de que la imagen sobrevivió al incendio del año 1843, ésta se quemó durante los sucesos de la Guerra Civil y fueron los mismos fieles a encargar en el 1944 una reproducción a partir de la documentación histórica recopilada[7]. La nueva imagen fue realizada en el taller barcelonés de Josep Maria Bohigas i Masoliver y la cruz de plata repujada fue obra del joyero Jaume Mercader Miret. El Santo Cristo se bendijo el 11 de junio de 1944 y desde entonces preside el centro del retablo[8].

CONSTRUCCIÓN Y DECORACIÓN DE LA CAPILLA (1700-1781)

La construcción de la capilla del Santo Cristo está directamente ligada con la congregación de la Minerva, fundada bajo su invocación el año 1660, casi un siglo después del milagro del sudor de sangre asociado a la imagen. Aunque dicha cofradía ya existía anteriormente, es a mediados del siglo que Jeroni Cornet i Sacinera en nombre de los priores, hace una nueva petición al obispo de Vic, alegando las dificultades y la escasez de recursos en que se encuentra la cofradía para poder rendir culto a la imagen como desearían[9].

---

[5] PADRÓ Y SERRALS, J. *La sagrada imagen del santo Cristo de Igualada. Historia del origen de su veneración y prodigios*, Igualada, Imprenta de Joaquin Jover y Serra, 1852, p. 76.
[6] FARRÉS I FLORENSA, J. *A l'entorn...*, op. cit., p.19.
[7] El 25 de abril de 1942 los priores del Santo Cristo decidieron organizar un concurso para la realización de un facsímil de la santa imagen. El año siguiente se decidió que el premio era desierto ya que ninguna de las propuestas presentadas se parecía suficientemente a la original. *Ibídem*, p. 230.
[8] *Ibíd.*, p. 235.
[9] *Ibíd.*, p.54.

Poco después y con respuesta a la nueva cofradía de la Minerva, el 3 de enero de 1691, el obispado de Vic concedió la licencia al rector y obreros de la parroquia de Santa María para edificar la capilla[10].

La basílica que fue bendecida el 1627 aún estaba en construcción cuando, por razones de espacio, se proyectó la capilla en la nave lateral izquierda del templo. Como consecuencia, se tuvo que reubicar la localización del antiguo cementerio y en el año 1700 se iniciaron los preparativos del terreno para la futura construcción[11].

Los trabajos duraron aproximadamente dos años y fue entonces cuando en el 1702[12] se trasladaron los restos del cementerio viejo dándose la bendición al nuevo, situado delante de la puerta principal de la iglesia.

Las obras, que desde el inicio contaron con las aportaciones de los habitantes del pueblo, se prolongaron a lo largo del siglo XVIII. La Guerra de Sucesión influyó en el ritmo de los trabajos que finalmente empezaron el 1704, cuando se puso la primera piedra de la nueva capilla[13].

Según la documentación, entre el 13 y el 16 de septiembre se bendijo la capilla y se trasladó la imagen del Santo Cristo que hasta entonces había permanecido en el sagrario del retablo mayor. La capilla, que estaba prácticamente acabada, fue decorada con cortinajes de seda y tapices para la ocasión. Tal y cómo se describió en el libro de la Minerva se ornamentó como mejor se pudo; se colgaron tafetanes amarillos y rojos y se alumbró expresamente la capilla con un candelabro de doce palmatorias de bronce que dio y diseñó Josep Barnolas para la ocasión[14].

[10] *Ibíd*., p. 58.
[11] *Ibíd*., p.61.
[12] *Ibíd*., p. 62.
[13] *Ibíd*., p. 62-63.
[14] COLOMER, F. *Historia del Sant…,* op. cit., p. 79.

Sin embargo el retablo no se había proyectado y la cofradía de la Minerva decidió encargar a Antic Tiana[15], dorador y pintor habitante de Igualada, una "(…) perspectiva de buen gusto y de proporcionada idea"[16].

Si bien no disponemos de más información para reconstruir el aspecto de la obra de Tiana, gracias a las transcripciones de Colomer del libro de la Minerva, sabemos con certeza que no se hicieron reparos para festejar el evento. Se organizaron todo tipo de danzas tradicionales como el baile de *Turquía* o el de *Bastonets*, se realizaron diversas comedias protagonizadas por los mismos habitantes del pueblo y durante dos noches cerraron la fiesta castillos de fuegos artificiales[17].

A pesar de las celebraciones la documentación conservada refleja que la capilla, edificada con mayoritariamente piedra de las canteras de Igualada y en menor proporción de Montbui[18], estaba todavía inacabada.

Diez años después de su bendición, prosiguió la construcción de la sacristía que se terminó entre el 1738 y el 1740 cuando se instaló en el lado opuesto del campanario, en un pequeño espacio de siete metros de largo por tres de ancho. La sacristía llegó a albergar un altar de modestas dimensiones que, a partir del año 1759 y según recoge Colomer con el permiso del obispo de Vic, permitió a los sacerdotes enfermos acudir a misa en un espacio más recogido en torno a un retablo dedicado a San Pio V[19].

La conclusión de la capilla fue lenta y se prolongó hasta mediados del siglo XVIII. Seguramente debido a dificultades económicas no se emprendieron los trabajos hasta el 1752[20], año en que se registró en el libro de la Minerva el cobro de

[15] La trayectoria artística de Tiana, que destacó sobre todo como dorador, se remonta en el 1730, cuando decoró el camarín del retablo de la capilla de la Virgen de Loreto de la iglesia de San Agustín de Igualada por lo que recibió treinta libras siete sueldos y cinco dineros. Después de su intervención en la capilla del santo Cristo parece ser que el dorador continuó vinculado al templo donde jaspeó y doró el sagrario del altar mayor (1747-1748) y decoró la urna expuesta en la capilla de San Roque y San Sebastián (1766). Antic que murió de enfermedad el 24 de septiembre de 1787 tal como indica su testamento, tuvo cinco hijos de los cuales Benet Tiana y Fabregas, su heredero, ejerció el mismo oficio. Según se desprende de la documentación que hemos podido localizar en el Archivo de Protocolos de Igualada (API), el último proyecto que realizo data del 1781 en la capilla del Santo Cristo de la basílica de Santa María de Igualada. Murió por enfermedad el 28 de septiembre de 1787.

[16] FARRÉS I FLORENSA, J. *A l'entorn…,* op. cit., p. 69.

[17] COLOMER, F. *Historia del Sant Crist d'Igualada y del seu culte.* Igualada, Nicolau Poncell, Impresor y editor, 1916, pp. 78-79.

[18] FARRÉS I FLORENSA, J. *A l'entorn…,* op. cit., pp. 63-64.

[19] *Ibídem*, p. 74.

[20] *Ibíd*., p. 75.

doscientas treinta y ocho libras a Francesc Tramullas (1717 – 1773) para la decoración de la bóveda de la capilla.

El artista barcelonés pintó una Gloria que en varias ocasiones ha sido considerada la pintura más remarcable[21] que posee la ciudad y es hoy en día uno de los pocos ejemplos conservados de decoración mural del artista, junto con las pinturas de la capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral de Tarragona. Durante su trayectoria el pintor realizó otros encargos similares como la Gloria que pintó en el monasterio de Valldonzella (1762) así como la decoración del pórtico de la iglesia de San Jaime o las pinturas de la basílica de San Joan de Jerusalén, ambas en Barcelona.

Probablemente, aunque sea muy complicado rehacer la cronología de los proyectos mencionados, la decoración de la capilla de San Cristo fue uno de los primeros encargos de envergadura considerable que recibió el artista. Acorde con la documentación recopilada, en aquel periodo Francesc Tramullas ya era seguramente una de las figuras más notables del contexto artístico catalán y trabajaba como escenógrafo en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona.

Tramullas, que obtuvo la licencia para pintar el año 1745, se formó en el estudio de Antoni Viladomat (1678-1755) y continuó su aprendizaje en Madrid y París. Desde el año 1750 el pintor contaba con su propio taller, sin embargo no fue hasta 1754 cuando obtuvo la maestría —poco después de recibir el título de Académico Supernumerario de la Academia de San Fernando de Madrid—.

Más allá de los datos transcritos del libro de cuentas de la Minerva, desconocemos quién comisionó el encargo, que probablemente, fue petición expresa del rector Jacint Morató, quien ocupó este cargo des del año 1743 al 1755[22].

Además de la decoración de la bóveda, también se confió a Francesc Tramullas la realización de dos lienzos para la capilla por los que el artista recibió ciento sesenta y ocho libras. Tal y como aparece en el libro de la cofradía, uno ocupó la parte central del retablo y cubría la figura del Santo Cristo mientras que el otro presidía la parte central[23].

---

[21] DÍAZ Y CARBONELL, R. *El sant Crist…,* op. cit., p. 73.
[22] FARRÉS I FLORENSA, J. *A l'entorn…,* op. cit., p. 74.
[23] *Ibídem*, p. 75.

Desafortunadamente, solo se ha conservado uno de ellos y a pesar de su mal estado, muy probablemente se trate de la obra situada en la parte superior del retablo. La pintura que hasta el momento no se había incluido en el catálogo del artista, presenta el mismo formato que el marco original y está dedicada a María Magdalena sujeto relacionado directamente con la figura del Cristo a la Cruz. En ella se entrevén ciertas influencias de la obra de Viladomat y al mismo tiempo nos remite al *Desprendimiento de la Cruz,* en este caso de su hermano Manuel Tramullas, conservado en Santa Fe, Argentina.

Parece ser que la construcción del retablo de la capilla se encomendó a continuación, en el 1753. En el diseño también intervino Tramullas, de quien conservamos un grabado de la virgen del monasterio de Montserrat del mismo año[24].

En su realización cabe mencionar el arquitecto Josep Prat[25] y el escultor Carles Morató i Brugueroles (1721-1780), hermano del rector y hijo de Jacint Morató i Soler (1683-1736) artífice juntamente con Josep Sunyer i Raurell (1673-1751) del retablo mayor de la basílica de Santa María.

Como ya había sucedido anteriormente fueron necesarios el soporte económico del Ayuntamiento y la contribución de los fieles para solventar su construcción. A diferencia de la ornamentación de la cúpula que contó con la donación de ciento ochenta y seis libras de Josep Barnolas, setenta libras de subvención del Ayuntamiento, una aportación de noventa libras del regidor Josep Riera y finalmente las noventa y seis libras que ofreció el rector[26]; para la realización del retablo no hubo más que las limosnas de los devotos y el apoyo del Ayuntamiento, quien entregó sesenta libras[27].

La erección del retablo comprendió los años 1753 y 1755, periodo en que Carles Morató[28] también estaba trabajando en uno de sus proyectos más

[24] Este hecho aparentemente anecdótico, podría situar el artista en el convento y al mismo tiempo facilitaría una cronología para las diversas estampas dedicadas a la virgen que realizó el mismo pintor y que hasta el momento o han sido fechadas con posterioridad.

[25] El arquitecto Joan Prat juntamente con el carpintero Antic Guixà se hicieron cargo de las obras en la casa de la Rectoría. Los trabajos costaron cuatrocientas sesenta libras e incluyeron otras obras necesarias como vidrios, pinturas y otros ornamentos de la casa. AEV, 1233 (1767-1774), pp. 27-28.

[26] FARRÉS I FLORENSA, J. *A l'entorn...,* op. cit., p.75.

[27] *Ibídem*, p. 77.

[28] Carles Morató i Brugaroles fue un maestro de obras y escultor considerado una de los máximos exponentes del barroco catalán. Además de la construcción del retablo del *Santuari del Miracle* en Riner, Morató hizo el monumento de semana santa de la iglesia y convento de Santa Teresa de Vic

importantes; el retablo barroco del *Santuari del Miracle*, a Riner, Solsona (1747-1758). No obstante la inauguración tuvo lugar en 1756 aunque, según la documentación, los trabajos continuaron al menos hasta 1777. Así mismo, el recibo localizado expone que en marzo de ese mismo año el arquitecto Josep Prat recibió un pago de mil cuatrocientas libras para ajustar el pie del retablo frontal, las gradas y el sagrario[29].

Desafortunadamente, ignoramos el aspecto que prendió finalmente el proyecto y si, en cualquier caso, presentaba alguna semejanza con la obra que el escultor hizo en Riner, o con el retablo mayor de la basílica de Santa María, que proyectó y ejecutó su padre.

En comparación con los ejemplos mencionados, el retablo de la capilla del Santo Cristo era de piedra, tal y como indica el documento de 1777. Sin embargo, son pocas las referencias que han pervivido de la pieza, probablemente de gran riqueza. Así parece descrito en la novena dedicada a la Santa Imagen publicada en el año 1765 donde se habla de un magnificente retablo[30].

Según Colomer, quien nos ofrece una de las pocas relaciones sobre la obra, el conjunto tenía una cierta grandiosidad y el retablo barroco presentaba líneas sencillas con una decoración escultórica sobria y elegante acompañada de columnas de orden compuesto con molduras en la base[31].

Muy posiblemente, los posteriores retoques del retablo terminaron de agravar la situación económica de la cofradía que, como aparece en la visita pastoral de 1757-58, era deudora de grandes cantidades[32] y necesitaba de mucho tiempo para satisfacerlas. Quizás por este motivo, durante el último cuarto del siglo XVIII Josep Riera, quien anteriormente ya había contribuido en los gastos de la decoración, avanzó tres mil libras para la fábrica del retablo y otras obras de dicha capilla[33].

(1759), participó en las obras de reconstrucción del *Santuari de la Mare de Déu de la Gleva*, a Les Masies de Voltregà, Osona (1766), trabajó en las obras de ampliación de la parroquia de Sant Feliu de Torelló (1774) donde construyó una hornacina para Sant Feliu en piedra blanca y realizó el retablo de la Mercè para la capilla del claustro de la catedral de Solsona (1776).

[29] API 226 caja 73. *Papers i rebuts de la capella del St Crist i Minerva* (1712-1812).

[30] *Novena de la Sagrada Imatge del Sant Christo de Igualada*, Cervera, Estampa de la real Universitat, 1765, p. 11.

[31] COLOMER I PRESES, I. "La capella del Sant Crist", *El devot del Sant Crist d'Igualada*, nº18 (1931), p. 3.

[32] AEV, 1229 (1757-1758), p. 86.

[33] AEV 1234-2 (1776-1781), pp. 41-42.

Las noticias sobre los trabajos ejercidos continúan hasta el año 1780. A la conclusión del retablo siguió la modificación del camarín que en la documentación conservada sobre la cofradía, se califica de insuficiente y limitado debido a la gran devoción al Santo Cristo. En este sentido, el 20 de octubre de 1780 se precisa al obispo de Vic poder trabajar durante los días festivos y así adelantar su fábrica[34].

De este modo, la edificación de la capilla fue paulatina y comprendió prácticamente ochenta años de diversas intervenciones. Aun así, el culto fue continuado y en el año 1763, según cuenta Padró i Serrals[35] las paredes estaban llenas de exvotos. Se trataba de todo tipo de objetos como piernas y brazos de cera, ropa militar, joyas, muletas, y piezas de madera pintadas en donde se agradecían los hechos prodigiosos del Santo Cristo.

Entre los devotos quizás tengamos que mencionar el mismo pintor Tramullas quien en el 1761, momento en que no se vincula directamente la figura del artista con el templo, ayudó a costear un tabernáculo para la procesión de la Santa Imagen[36].

El resultado completo es difícil de advertir si tenemos en cuenta las pocas fuentes documentales que hoy en día conservamos. De hecho, para recomponer la imagen completa de la capilla tenemos que recurrir a las descripciones de finales del siglo XIX dado que prácticamente no se han recopilado testimonios coetáneos y son muy pocas las referencias a partir de la visita del barón de Maldà en el año 1794, quien calificó la capilla de *proporcionada*[37].

Afortunadamente, gracias al texto del padre Aleix Francolí al que nos remite Colomer podemos concretar que el ábside de la capilla estaba formado por cinco lados de un octógono regular y al centro presidía el retablo barroco muy rico y de orden compuesto con los zócalos, pedestales y gradas de mármol obscuro jaspeado. Según prosigue la explicación, un lienzo dedicado al primer milagro de la Santa Imagen cubría la abertura del camarín. En su interior, estaba dispuesto el Santo Cristo en un templete, plateado en algunas partes y mate en otras, y estaba iluminado con las lámparas que sostenían dos esculturas de alabastro. En el crucero había ocho pilastras que soportaban la bóveda de media naranja decorada con la

---

[34] API 633, Top.220. *Documentació general relacionada amb els gremis i confraries (1733-1827),*s.f
[35] CÓDOL I MARGARIT, J. et al. *Itinerari artístic...,* op. cit., p. 33.
[36] FARRÉS I FLORENSA, J. *A l'entorn...,* op. cit., p. 75.
[37] DÍAZ Y CARBONELL, R. *El sant Crist...,* op. cit., p. 173.

Gloria celestial y todo el conjunto era encabezado por la figura de dos ángeles sobre sus respectivos pedestales situados en el presbiterio[38].

CONSERVACIÓN Y SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO

La capilla del Santo Cristo es fruto de la multitud de trabajos que a lo largo del siglo XVIII motivó la devoción de la Santa Imagen. Aun así, conviene subrayar que su aspecto ha sido cambiante y que el proyecto inicial se ha desdibujado y readaptado con el paso de los años a partir de los diversos hechos históricos, así como el interés de los fieles por adecuar la capilla a la devoción.

En el año 1800 encontramos documentadas diversas obras en el cimborio, tejado y paredes pero ignoramos si se trató de pequeños arreglos de mantenimiento o bien afectó directamente a la disposición original de la capilla. Concretamente sabemos que el maestro de casas Anton Prat recibió trescientas libras por los trabajos realizados y que, muy probablemente, no se referenciaron con un solo pago; ya que aún no se habían finalizado por aquel entonces[39].

Pocos años después, el paso de las tropas francesas supuso alguna que otra intervención y en 1810, el prior de la capilla recibió cincuenta libras por los daños que causaron[40].

Los grandes cambios, sin embargo, ocurrieron a partir de mediados y finales del siglo XIX. Uno de los episodios más destacados fue el incendio durante la misa del 5 de mayo de 1843. Aunque nadie se percató en el instante, se pudo salvar la escultura del Santo Cristo y se perdieron entre las llamas el cortinaje que rodeaba la imagen y el cuadro que realizó Francesc Tramullas sobre el primer milagro[41].

A raíz de lo ocurrido, la imagen del Santo Cristo se trasladó a la capilla del Rosario y la cofradía recaudó limosnas para recuperar su esplendor. Debido al carácter inesperado de lo sucedido y a los varios costes que afrontar, la cofradía decidió organizar una rifa entre los habitantes del pueblo que permitió recoger la cantidad necesaria para realizar un nuevo lienzo que sustituyera al anterior. Para el encargo, se confió en Segimón Ribó (1799-1854), quien era pintor de mérito por la

[38] COLOMER, F. *Historia del Sant…,* op. cit., p. 89.
[39] API 226 caja 73. *Papers i rebuts de la capella del St Crist i Minerva (1712-1812),* s. f.
[40] *Ibídem,* s. f.
[41] COLOMER, F. *Historia del Sant…,* op. cit., pp. 48-49.

Academia de San Fernando (1830) y trabajaba de profesor ayudante en la Escuela Provincial de Belles Artes[42].

Según aparecía descrito en el anuncio de la rifa, uno de los objetivos era encargar un cuadro lujosamente pintado y semejante al anterior; características que subrayarían la importancia del lienzo original y explicaría la elección en el 1752 de Francesc Tramullas para un proyecto tan destacado. Desafortunadamente, es imposible obtener más detalles sobre la obra original de Tramullas e ignoramos si, más allá del sujeto, se estableció algún tipo de semejanza entre ésta y la pintura de Ribó, como bien se propuso.

En todo caso, el coste de los trabajos fue muy inferior en comparación a las altas cantidades que acarreó la realización de los dos lienzos en el siglo XVIII. El pintor Segimón Ribó recibió ocho libras, ocho sueldos y nueve dineros, el carpintero Josep Valls percibió cinco libras y cinco sueldos para colocar el cuadro y a March Forga se le dieron tres libras, un sueldo y diez dineros para ayudar a colgar la pintura, las arañas y por proveer la cera necesaria[43] en la capilla.

Parece ser que, desde aquel momento, se sumaron las intervenciones que por motivos puramente estéticos o de carácter religioso, siguieron modificando el aspecto precedente de la capilla. El primer cambio en el proyecto sucedió a finales del siglo XIX, cuando el decorador Antoni Esteve i Camps alteró ligeramente la decoración pictórica de la capilla. Según se desprende del testimonio que ofrece Romuald Díaz en su libro, la obra consistió en estucar las columnas y en redecorar las pechinas de la cúpula con emblemas de la Pasión[44].

Según la relación, el proyecto de Camps incidió parcialmente en el programa decorativo y se trató más bien de algún que otro matiz, como deja entender el texto. De ello, solo nos queda la fotografía localizada en el Archivo Comarcal de la Anoia datada en 1890 (Fig.1) que muestra como era el retablo después del incendio de 1843. La imagen, muy probablemente, se hizo después de la intervención de Camps como resulta de las columnas con decoración floral o del óleo con los símbolos de la Pasión que claramente difieren de la descripción de Colomer del 1852.

[42] CÓDOL I MARGARIT, J. et al. *Itinerari artístic...,* op. cit., pp. 62.
[43] *Ibídem*, p. 62.
[44] DÍAZ Y CARBONELL, R. *El sant Crist...,* op. cit., p. 80.

Sin embargo, y teniendo en cuenta su escrito, encontramos diversas correspondencias en las figuras de los ángeles del presbiterio como también en las dos esculturas que enmarcan el Santo Cristo. Entre los elementos a comentar de la fotografía también cabe citar el camarín, que concuerda perfectamente con el grabado publicado el 1852 por el mismo autor y que nos remitiría al aspecto original de la pieza.

En realidad, no fue hasta el año 1931 cuando la imagen de la capilla se transformó por completo. Jaume Valls, habitante de Igualada y devoto del Santo Cristo, motivado por el aspecto modesto que tenía la capilla quiso devolverle el fasto y el esplendor barroco[45].

Por ese motivo Valls la pintó de nuevo, esta vez con las figuras de los cuatro Evangelistas en las pechinas. También sustituyó la decoración anterior de paredes y bóvedas que ornamentó con atributos de la Pasión, diversos motivos barrocos y dos pinturas en relación a dos eventos de la historia de la capilla: la recapitulación de las tropas francesas al mando del duque de Vendôme (1697) y el incendio del 1843. Su intervención también se extendió en las cornisas y pilastras que decoró imitando mármol de diferentes colores como también hizo en los arrimaderos estucados.

Los trabajos de Valls también incluyeron la decoración de la Gloria que presentaba una capa de polvo y humo la cual hacía imperceptibles los personajes. Jaume Valls, quien tenía conocimientos de restauración, limpió y recuperó las pinturas de la bóveda. Así mismo, quitó la capa superficial de suciedad con un pincel y utilizó un compresor de aire para finalizar el proceso. Después de lavar con agua la pintura, la fijó con temple y su sobrino Ignasi Font repintó cada uno de los personajes[46].

Las obras, que también incluyeron el pavimento con losas de mármol, se inauguraron el 25 de julio de 1931 e implicaron un cambio de imagen de la capilla sin precedentes. Después de su construcción entre 1700 y 1780 aproximadamente, ésta supuso la intervención más importante que abarcó todo el conjunto decorativo.

A pesar de la notoriedad que debió tener el altar son muy pocas las noticias recogidas. A parte de la documentación gráfica y bibliográfica obtenida, solo tenemos constancia que el primitivo retablo fue modificado paulatinamente

[45] CÓDOL I MARGARIT, J. et al. *Itinerari artístic...,* op. cit., p. 34.
[46] *Ibídem*, p. 34.

después del incendio y que en el 1943 se inauguró uno de nuevo, consagrado el 14 de junio del mismo año. La obra, que fue un exvoto, presentaba una imagen muy diferente. En el centro, en el puesto que ocupaba en origen la Santa Imagen, se colocó la pintura de Ribó que en este caso estaba enmarcada por un arco y no por una cornisa, como se dispuso en el retablo del siglo XVIII.

Parece ser que en motivo de su inauguración y con el objetivo de rememorar el retablo del siglo XVIII, se restituyó la pintura de María Magdalena en la parte superior de la pieza (Fig. 2). Según las fotografías conservadas, después del incendio de mediados del siglo XIX, el óleo continuó formando parte del retablo de forma intermitente.

Durante el 1943, también tuvieron lugar otros trabajos como la limpieza de las paredes que habían sido pintadas de blanco durante la guerra así como la reproducción de las pinturas laterales que hizo Jaume Valls en el 1931 y que repintó Francesc Camps i Dalmases[47].

En el transcurso de estos años, la decoración de la cúpula no sufrió ningún tipo de transformación. Tal y como se describe en el itinerario artístico de 1988, los republicanos fatigaron en cubrir de blanco la parte superior de la capilla y al no disponer de un andamio, las pinturas quedaron protegidas y solo presentaron daños debido a la humedad[48].

A diferencia del retablo y del resto del programa decorativo parece ser que las pinturas de la cúpula son actualmente uno de los pocos testimonios restantes de la ornamentación original de la capilla. Desafortunadamente, solo hemos encontrado una imagen detallada de la decoración de la bóveda que, probablemente, corresponda a los años treinta, poco después de la importante intervención de Jaume Valls (Fig. 3). Así se desprende de las figuras de los cuatro Evangelistas que Valls pintó en las pechinas, como de los motivos barrocos que ornamentan lunetas, arcos y la media naranja justo detrás del camarín.

Tal y como se percibe, la composición está organizada a partir de la disposición escalonada de nubes y personajes que recrean la profundidad de la bóveda mediante los diferentes tamaños de las figuras. La lectura de la pintura a modo de espiral confluye al centro, presidido por la Santísima Trinidad, mientras

[47] *Ibíd.*, p. 40.
[48] *Ibíd.*, p. 36.

que en toda la Gloria se encuentran *putti* que con sus posturas y actitudes agilizan la escena.

El análisis de la imagen nos ofrece una visión detallada de la cúpula que nos ha consentido identificar iconográficamente algunos de los personajes gracias a su caracterización y a los atributos que en ocasiones aportan los ángeles[49].

Entre las figuras representadas encontramos los santos más venerados en Igualada como es el caso de San Isidro patrón de los campesinos identificado por la hoz que sostiene el *putto*, San Antonio de Padua asociado al gremio de los *blanquers* y San Bartolomé de gran aceptación en el pueblo identificado por la piel humana que sostiene el ángel.

También cabe destacar la figura de San Juan Bautista patrón del gremio de los *paraires* así como San Ignacio de Loyola que durante su peregrinación se detuvo en Igualada[50]. A nivel iconográfico es necesario mencionar el recurso que ha utilizado el pintor para recrear el martirio de San Bartolomé que nos remite directamente al lenguaje de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) en la capilla Sixtina. A diferencia del artista italiano, Tramullas presenta la figura extendida con las piernas en alto y el rostro de frente. Desafortunadamente es la única referencia que hemos distinguido y desconocemos si Tramullas al mismo modo, se sirvió del rostro para realizar su autorretrato.

Tampoco hemos podido determinar paralelismos entre la iconografía de la Gloria y personajes como Santa Bárbara o San Pedro que también aparecen en la decoración de la media naranja de la capilla de la Inmaculada Concepción de Tarragona, donde el pintor se sirvió de un lenguaje más complejo.

---

[49] En el nivel superior, encontramos Cristo con la cruz acompañado de la Virgen, San José, San Joan, el rey David que sostiene el arpa y Salomón con las tablas de los mandamientos, junto a Santa Ana y San Joaquín. Al otro lado, vemos a Dios Padre, San Pedro caracterizado por las llaves que sostiene el *putto* acompañado de San Pablo con la espada, San Jaime con la túnica de peregrino llena de conchas al lado de San Bartolomé identificado por la piel humana que sujeta el ángel, San Antonio Abad con la Tau y San Roque que muestra su herida en la pierna izquierda. Posiblemente, este último esté acompañado de San Ramón de Peñafort con el hábito de dominico, la llave que presenta el *putto* y a su lado el que podría ser la compilación de las Decretales de San Gregorio IX. En el registro central se sitúa San Telmo identificado con el barco, Santa Teresa de Jesús que sostiene la pluma, Santa Bárbara que sujeta la torre y Santa Úrsula que lleva la bandera rodeada de otras figuras femeninas, muy probablemente una representación de las once mil vírgenes. Al nivel inferior, destaca San Francisco de Asís que presenta los estigmas y a su lado posiblemente San Domingo de Guzmán con el estandarte. Encontramos también San Felipe Neri con el corazón ardiendo en la mano y San Ignacio de Loyola con el emblema de los jesuitas. Así mismo, identificamos San Isidro con la hoz y San Tomas de Aquino con el sol en el pecho.

[50] BENÍTEZ I RIERA, J. *Jesuïtes a Catalunya: fets i figures*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 175.

El conjunto está enmarcado por un podio de mármol con jarrones y una guirnalda de flores que recuerdan especialmente a la decoración de la cúpula de la capilla de San Narciso en la *iglesia de* San Fèlix de Girona, donde se utilizan los mismos elementos.

A pesar de no poder disponer de una imagen en color para apreciar el dibujo de las figuras y los detalles de los ropajes, la fotografía en blanco y negro nos ha ayudado a detectar alguno de los retoques que se hicieron posteriormente como se aprecia sobre todo entre los ángeles.

Sin conocer exactamente cuándo se realizaron, podemos afirmar que la última intervención en la cúpula tuvo lugar en el año 1951 cuando el pintor Miquel LLacuna[51] (1915-1967) redecoró las pechinas y dio una nueva imagen a la figura de los cuatro Evangelistas.

A partir de este último proyecto ornamental, se sucedieron diversas restauraciones que comprendieron toda la capilla. En el año 1958 tuvo lugar la primera campaña para conservar el patrimonio artístico en donde se volvió a reformar el retablo y se le confirió el aspecto actual.

De este modo, se dispuso la figura del Santo Cristo en el centro y se despojó la pieza de las pinturas: el óleo de Ribó fue reubicado en la entrada de la basílica mientras que la María Magdalena de Tramullas fue trasladada en las dependencias privadas del templo, fuera del alcance de los feligreses.

Los trabajos de recuperación y preservación continuaron en el año 1984, cuando revisaron el estado de las pinturas de la cúpula, reforzaron las zonas afectadas por la humedad e iluminaron de nuevo la bóveda[52].

Según los últimos informes en 2008 fueron de nuevo necesarias diversas intervenciones en los vitrales, las pinturas de las paredes y el cimborio a manos de Juanjo Torres y Óscar Campo debido a que desafortunadamente, continuaban presentando humedades y pequeñas brechas[53].

---

[51] El pintor trabajó en diversos proyectos en Igualada. Hoy en día aún se conserva el altar de San Antonio en la iglesia convento de los capuchinos, la decoración de la iglesia del hospital (1960), y la ornamentación de la capilla del Santo Cristo y el baptisterio de la Parroquia de la Soledad (1962).
[52] CÓDOL I MARGARIT, J. et al. *Itinerari artístic...*, op. cit., p. 273.
[53] FARRÉS I FLORENSA, J. *A l'entorn...*, op. cit., p. 318.



Fig.1. *Retablo de la capilla del Santo Cristo después de la intervención de Antoni Esteve i Camps (1890)*, Josep Prat y Carles Morató, 1753-1755. *Arxiu Comarcal de l'Anoia* (Ref.: afmi01611_1890) Igualada. Foto: Autor desconocido.



Fig. 2. *Retablo de la capilla del Santo Cristo en la inauguración del 1943*, Josep Prat y Carles Morató, 1753-1755. *Arxiu Comarcal de l'Anoia* (Ref.: afmi03876_19), Igualada, Foto: Autor desconocido.



Fig. 3. *Gloria de la capilla del Santo Cristo después de la intervención de Jaume Valls (1931)*, Francesc Tramullas, 1752, *Arxiu Comarcal de l'Anoia* (Ref.: afmi03578), Igualada, Foto: Autor desconocido.

LA INFLUENCIA DE *PERSPECTIVA PICTORUM ET ARCHITECTORUM* EN LA RETABLÍSTICA MURCIANA DEL SIGLO XVIII

María Victoria Zaragoza Vidal
Universidad de Murcia

RESUMEN: La retablística barroca murciana es de gran interés artístico dentro de las manifestaciones de la región. A su vez, la literatura artística y su repercusión en las obras de arte es fundamental, dado que de este modo permite dar a conocer los medios de formación y fuentes de inspiración para los artistas, así como los esquemas a imitar, lo que nos permite aproximarnos a estos personajes. Este estudio pretende presentar el influjo de las láminas de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* en los retablos murcianos, y de manera particular en obras de Nicolás de Rueda y José Ganga, puesto que el tratado de Pozzo presenta diversos retablos que fueron tomados como modelo tanto en pintura como en arquitectura, siendo utilizados por numerosos artistas internacionalmente.
PALABRAS CLAVE: Andrea Pozzo, Retablo, Murcia, Nicolás de Rueda, José Ganga.

ABSTRACT: The Murcia´s baroque altarpieces have a great artistic interest in the manifestations of our region. In turn, the artistic literature and its impact on art is essential, since thus allows to present the training forms and sources of inspiration for artists, and schemes to imitate, these, allowing us to approach these characters. This study aims to present the influence of blades *Perspective Pictorum et Architectorum* in Murcia altarpieces, and particularly in the works of Nicholas de Rueda and Jose Ganga, since the treaty of Pozzo presents various altarpieces that were taken as a model both in painting and architecture, being used by many artists internationally.
KEY WORDS: Andrea Pozzo, Altarpieces, Murcia, Nicolás de Rueda, José Ganga.

El conocimiento de los tratados manejados por los artistas otorga al investigador una nueva visión de la obra de arte, en la literatura artística encontramos las posibles influencias teóricas y técnicas presentes en obras y

proyectos[1]. Además del texto, las láminas que acompañaban a los tratados suponen modelos a seguir, siendo imitadas en numerosas ocasiones. De esta manera, el tratado, que se sitúa entre el artista y su obra, nos proporciona información sobre el personaje que lo utiliza, permitiéndonos aproximarnos de forma diferente, a través de su posible fuente de formación o inspiración[2].

En España, la influencia del tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* se acentúa en el levante y sur peninsular, con obras especialmente importantes en Valencia y Murcia[3], siendo esta última en la que focalizaremos nuestro estudio. Es evidente que, a pesar de que el tratado del padre Pozzo gozó de una gran repercusión internacional, no fue el único, dado que podemos encontrar otros teóricos como Possevino, Caramuel, Villalpando, Guarino Guarini, entre otros[4].

La envergadura de la obra del jesuita es apreciable en las numerosas reimpresiones y traducciones a diversos idiomas, y la influencia generada en las obras se muestra tanto en arquitectura como en quadratura. Puesto que a pesar de ser un tratado sobre perspectiva, sus representaciones también gozaron de enorme fama entre los arquitectos como modelos de referencia, creando una nueva estética. Siendo destacable que parte de su importancia y rápida difusión se deban a la concepción práctica de la obra, puesto que a pesar de ser un libro sobre teoría artística, se compone de numerosas láminas que tratan de mostrar lo que se expone en sus textos, adquiriendo un carácter práctico-didáctico[5], llamando especialmente la atención el interés del autor por el adoctrinamiento de los artistas. Dado que Pozzo concibe su tratado como un manual de aprendizaje fundamental para pintores y arquitectos, de modo que sus láminas sean reinterpretadas y adaptadas, favoreciendo la influencia del tratado y de las figuras que lo ilustran, ya sea a través

---

[1] PEÑA VELASCO, M. C. de la "La biblioteca de Matín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia", *Imafronte*, nº 1 (1985), pp. 73-86.
[2] *Ibídem,* pp. 73-74.
[3] PASCUAL CHENEL, A. "La recepción e influencia del tratado de Andrea Pozzo en España: centro y norte peninsular" en: *"Festina Lente". Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*. Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO, 2013, p. 329.
[4] FUENTES LÁZARO, S. "Invenciones de arquitectura/ entes de razón El dibujo quimérico según Andrea Pozzo y Antonio Palomino" en: *Mirando a Clío. El Arte Español. Espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico Campus Vida, 2011, p. 1794.
[5] FILIPI, E. *L'arte della prospettiva. L'opera e l'insegnamento di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte*. Firenze, Olschki, 2002, p. 48.

del conocimiento de la propia obra o a través de las ilustraciones adoptadas por Antonio Palomino en su *Museo Pictórico y Escala Óptica*[6].

Pozzo plantea su obra literaria como una relación entre perspectiva, pintura y arquitectura, según el italiano: *"El que es buen pintor, es buen perspectivo, por tanto será buen arquitecto"* expresando la concepción de su ideal barroco, uniendo la arquitectura y la pintura, lo ilusorio y lo real[7]. Para poder comprender la influencia de la tratadística de Pozzo es necesario presentar de manera general la envergadura que esta obra adquirió en la época, puesto que obtuvo una gran importancia y difusión entre los artistas[8].

En España, la enseñanza a través del tratado procuraba divulgar las invenciones de la arquitectura expuesta en las láminas de Pozzo, y aportar un método gráfico para aleccionar sobre perspectiva[9]. Dado que el tratado se concibe como un manual de aprendizaje, en el que el autor se presenta como un docente de perspectiva, que trata de enseñar los principios de este arte a través de las reglas que adopta[10], incluyendo en su obra planta, alzado y detalles, proporcionando los instrumentos necesarios para que el lector pueda desarrollar los modelos del tratadista, y que así fueran adoptados e interpretados[11]. Por lo tanto, se puede observar un deseo de elaborar un texto de formación para el lector basado en la solidez metodológica, en el que el tratadista introduce todos los medios necesarios para que el artista pueda desarrollar en la práctica sus diseños, y que estos sean representados y adaptados.

[6] BONET CORREA, A. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, Alianza, 1993. p. 242.

[7] NAVARRO ZUVILLAGA, J., "Perspectiva y Arquitectura", en: *Imágenes de la perspectiva*. Madrid, Siruela, 1996, pp. 215-222.

[8] Uno de los casos en los que podemos hacer evidente la importancia dada al tratado en la época es a través del arquitecto murciano Martin Solera, maestro de obras de la catedral entre 1749 y 1764, entre cuya biblioteca se recogían los dos volúmenes del tratado, que habían sido inventariados y tasados por un librero en 150 reales, alcanzando el precio más elevado que cualquier otro libro de la biblioteca del artista, de manera que supone un testimonio de la envergadura y estimación que este tratado recibía entre los artistas españoles del siglo XVIII; véase en: PASCUAL CHENEL, A. "Fortuna, uso y difusión del tratado de Andrea Pozzo en España e Hispanoamérica", en: *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 44 (2013), p. 428.

[9] FUENTES LÁZARO, S. "La adopción del manual de perspectiva de Andrea Pozzo en la docencia jesuítica española", en: ALVARO ZAMORA, M. I. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (coord.), *La compañía de Jesús y las artes. Nuevas propuestas de investigación*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, p. 301.

[10] POZZO, A. *Prospettiva de' pittori e architetti.* Tomo 1, Trieste, Italo Svevo, 2003, (ed. orig. Roma, 1693), figura 1.

[11] FUENTES LÁZARO, S. "Invenciones de arquitectura/ entes de razón…", op. cit., p. 1795.

Es necesario destacar los diversos factores por los que *Perspectiva Pictorum et Architectorum* gozó de tanta repercusión y difusión:

En primer lugar, la internacionalidad de la orden jesuita a la cual pertenecía el autor[12]. Puesto que cuando un religioso publicaba un libro tenía lectores asegurados entre los integrantes de la orden. También era común que las congregaciones religiosas intercambiaran publicaciones, particularmente aquellas órdenes especializadas en la enseñanza, como la orden jesuita[13]. Incluso algunas obras escritas por jesuitas llegaron a otros países a través de las misiones, y muestra de ello es la traducción al chino que se hace de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* en 1737 por el traductor jesuita Giuseppe Castiglione[14].

Otra parte fundamental de la difusión del tratado se debe al papel que desempeñó la educación en las escuelas jesuitas, y la adopción de esta publicación como manual especializado para la formación de arquitectos, puesto que la compañía de Jesús destacaba por su labor educativa a través de la cual trató de tener un mayor arraigo social, lo que a su vez explica que haya una mayor repercusión del tratado en arquitectura que en pintura[15].

Por otra parte, el carácter práctico-didáctico de la obra también contribuyó a su expansión, puesto que el tratado va acompañado de numerosos grabados que lo hacen más atractivo y remarcan su carácter visual. A través de estas ilustraciones se intenta adoctrinar al lector, además de aportar modelos de inspiración para los artistas[16]. De manera que los grabados que ilustraban el texto lo situaban en un lugar privilegiado, por encima de las publicaciones similares que se habían realizado hasta la época[17].

El tratado de perspectiva fue especialmente utilizado por arquitectos y de manera singular para las grandes empresas catedralicias, con lo cual estos modelos pozzescos usados en las catedrales españolas constituyeron novedosos ejemplos afianzados en el siglo XVIII[18]. Este hecho, a su vez contribuyó a que adoptaran estos modelos en iglesias más pequeñas, dado que las catedrales otorgaban un modelo de

---

[12] FILIPI, E. *L'arte della prospettiva. …*, op. cit., p. 48.
[13] SOLER I FABREGAT, R. *El libro de arte en España durante la edad moderna*. Gijón, Trea, 2000, p., 72.
[14] MAURE RUBIO, M. A. "Consideraciones acerca de la obra…", op. cit., p. 120.
[15] FUENTES LÁZARO, S. "La adopción del manual de perspectiva…", op. cit., p. 301- 302.
[16] PASCUAL CHENEL, A. "La recepción e influencia del tratado de Andrea Pozzo…", op. cit., p. 328.
[17] MAURE RUBIO, M. A. "Consideraciones acerca de la obra de Andrea Pozzo", *Revista de bellas artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen*, nº 5 (2007), p. 147.
[18] FUENTES LÁZARO, S. "La adopción del manual de perspectiva…", op. cit., p. 301.

referencia, lo que es apreciable en el caso de Murcia y su fachada, puesto que constituye un modelo a imitar.

Además, debemos considerar que se trata de una obra publicada en Roma, e Italia gozaba de gran influencia a nivel artístico en Europa, por tanto, los escritos artísticos publicados en Roma no tenían inconvenientes en llegar a España y al resto del continente. A lo que debemos sumar la presencia de artistas italianos en España, que importarían parte de la literatura artística extranjera, con lo cual, los artistas italianos asentados en la corte también contribuyeron a la difusión de los tratados artísticos en el resto de España[19]. No cabe la menor duda que los artistas de la corte eran conocedores del tratado de Pozzo, también Palomino tuvo conocimiento de la obra, como se muestra a través de su tratado, dado que lo otorgó de ilustraciones sacadas y reinterpretadas de la obra del italiano[20]. Por lo tanto, ayudó a la difusión de estos modelos en España, dado que las láminas de Pozzo pudieron conocerse también a través de la obra de Palomino.

Desde comienzos del siglo XVIII se produce en Murcia una dilatación del horizonte de influencias artísticas que no cesará de ampliarse[21]. En este siglo se produce un cambio estilístico, una inclinación hacia un barroco más clásico procedente de Italia, este estilo se aprecia indudablemente en los artistas locales, debido a la existencia de artífices italianos en la ciudad, así como por la presencia del tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo y su influjo en la retablística barroca murciana, que se manifestará a lo largo de todo el siglo XVIII [22].

En Murcia la llegada del tratado se establece de manera relativamente temprana[23]. Aunque no sabemos con exactitud cómo llegó, sí que conocemos algunos hechos que corroboran el dominio del texto por los artistas instaurados en la ciudad. Por una parte podemos establecer que *Perspectiva Pictorum et Architectorum* se afianzó en Murcia tras el trabajo de Jaime Bort en el imafronte catedralicio. Puesto que sin duda alguna, Bort conoció el tratado del jesuita ya sea a

---

[19] SOLER I FABREGAT, R. *El libro de arte en España…* op.cit., p. 68.
[20] FUENTES LÁZARO, S. "La adopción del manual de perspectiva…", op. cit., p. 309.
[21] BELDA NAVARRO, C. y GÓMEZ PIÑOL, E. *Salzillo (1707-1983): exposición antológica*. (Catálogo de exposición celebrada en Iglesia de San Andrés y Museo Salzillo, mayo- junio de 1973). Madrid, Comisaría General de Exposiciones, 1973, p. 6.
[22] PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El Retablo y el mueble litúrgico en la Murcia bajo la Ilustración*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1995, p. 33.
[23] PASCUAL CHENEL, A. "Fortuna, uso y difusión…" op. cit., pp. 407-408.

través de bocetos, artistas itinerantes o desplazamientos del arquitecto[24], dado que en Valencia está documentada la llegada temprana del ejemplar[25].

Por lo tanto, debido a la presencia de artífices valencianos en la ciudad de Murcia, es fundamental exponer la aparición del tratado en Valencia, puesto que posiblemente esta obra llegó a Murcia a través de dicha provincia. En 1701, ya hay constancia del conocimiento del tratado en Valencia debido al concurso de proyectos para el imafronte de la catedral de Valencia[26]. Además de la vinculación de Conrad Rudolf -"el romano"-, con dicha fachada, así como su presencia en la ciudad, es significativa dado que este artista se formó en Roma en la última década del siglo XVII coincidiendo con la presencia de Andrea Pozzo, por lo que probablemente tuviera relación con el primer volumen de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* durante su período de formación entre 1693 y 1702[27].

También en Orihuela, hay constancia del manejo del tratado en 1733, utilizado en la realización de la caja del órgano de la catedral, donde se establece como deben configurarse y ornamentarse los cuerpos de dicha caja apuntando que *"El cornijón del cuerpo se hará según el perfil, excepto el friso, que en lugar de modullones se vestirá a estilo del dibujo del Padre Pozzo"*[28], lo que nos transmite que estéticamente se pretende reproducir el *"estilo del dibujo del Padre Pozzo".*

[24] SEGADO BRAVO, P. "El retablo de la Capilla del Rosario de Lorca", *Imafronte*, nº s 3-4-5 (1987-88-89), p. 408.
[25] En 1701 mosén Juan Pérez Artigues escribe un informe defendiendo el proyecto de su padre Juan Pérez Castiel para la fachada de la catedral de Valencia alegando que se inspira ,entre otros tratadistas como Viatrubio, Alberti, etc., *"y de los modernos Andrea Pozo en sus láminas y gustosos edificios que todos finen gustosamente piramidales",* por lo que suponemos que debió formar parte de su biblioteca, véase en CISNEROS ÁLVAREZ, P. "La arquitectura de la portada y retablos de San Miguel Arcángel de Burjassot. Reflejo de los modelos figurativos de A. Pozzo", *Archivo de Arte Español de Arte*, Vol. 78, nº 312, (2005), p. 376. Además también se hace evidente la utilización de los modelos del jesuita en otras iglesias valencianas como la iglesia de los Santos Juanes, que fue remodelada entre 1700 y 1702. La presencia de las láminas también se advierte en la portada y el tabernáculo de la iglesia de Santa María de Elche con el que estuvo vinculado Jaime Bort; véase en PASCUAL CHENEL, A. "Fortuna, uso y difusión…", op. cit., pp. 408-417.
[26] GONZÁLEZ TORNEL, P. "Los libros de arquitectura en la Valencia del siglo XVIII: de los modelos del Barroco a la Academia de San Carlos", *UNED. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Hª del Arte*, nº 24 (2011), pp. 191-192.
[27] FUENTES LÁZARO, S. "L'uso del linguaggio pozzesco nel primo settencento spagnolo: La terza via dell'architettura barocca", en: *Adrea e Giuseppe Pozzo: atti del Convengo internazionale di Studio, Venezia, Fondazione Giogio Cini, 22-23 novembre 2010*, Venecia: Comitato nazionale per le celebrazioni del terzo centernario della norte di Andrea Pozzo (1709-2009), 2012, pp. 309-310.
[28] NIETO FERNÁNDEZ, A. O*rihuela en sus documentos I. La Catderal, parroquias de Santa Justa y Rufina, y Santiago*. Murcia, Instituto Teológico de Murcia, 1984, p. 133.

Sabemos que Jaime Bort gozaba de una biblioteca privada de libros de arquitectura, a pesar de que se desconocen los libros que pudo poseer[29]. Como apunta Martínez Ripoll, es probable que entre los tratados que pudo manejar se encontrara *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, siendo perceptible el conocimiento del mismo a través de las aproximaciones, paralelismos y semejanzas de sus arquitecturas, entre las que encontramos claras referencias al tratado del jesuita como uno de los escritos de más directa influencia en la obra de Bort[30]. Aunque existen numerosas incertidumbres sobre la etapa de formación del arquitecto, se formó en el foco artístico Valenciano y las consecuencias de Conrad Rudolf en la fachada catedralicia de Valencia[31].La presencia de Bort en la ciudad de Murcia, conllevó a que se dieran una serie de transformaciones en los diseños y esquemas compositivos de las obras arquitectónicas y retablos[32]. Además de contribuir a abrir las fronteras artísticas, enseñando como concebir la arquitectura por medio de los principios fundamentales, y sustentada a través de la teoría con autores como Scamozzi, Palladio, Guarino Guarini o Andrea Pozzo[33].

En el imafronte de la Catedral de Murcia (Fig. 1) se evidencia el conocimiento de *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, donde Bort había tomado elementos de los "antiguos y modernos", tratando de que se adaptara y desarrollara conforme a su tiempo, sin negar la antigüedad[34]. De manera que Bort utilizó fuentes diversas para desarrollar su obra, entre las que encontramos el tratado del jesuita, cuya influencia, junto con la de Scamozzi, se detecta en los pedestales de las columnas de orden corintio del primer cuerpo de la fachada, además del entablamento dórico que recorre las hornacinas de los estribos extremos, y las alas bajas laterales[35]. Una influencia que también se percibe en la expresiva distribución de la arquitectura, la articulación de la superficie, el uso de la balaustrada o las formas redondeadas del

---

[29] A excepción de los tratados de Andrea Palladio y Vicenzo Scamozzi puesto que son citados por el propio Bort en su Memoral, véase en MARTÍNEZ RIPOLL, A. "Urbanismo utópico dieciochesco: la nueva plaza de la Alameda del Carmen, en Murcia, por Jaime Bort", *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, Vol. XXXVI, nº 3-4 (1977), p. 310.
[30] MARTÍNEZ RIPOLL, A. "Urbanismo utópico dieciochesco…", op. cit., p. 311.
[31] BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 2006, pp. 308-309.
[32] BELDA NAVARRO, C. y GÓMEZ PIÑOL, E. *Salzillo (1707-1983)…*, op. cit., p. 7.
[33] PEÑA VELASCO, M. C. de la *El retablo barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*. Murcia, Asamblea Regional, 1992, p. 54.
[34] BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Arte en la Región de Murcia…*, op. cit., p. 306.
[35] HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *La Fachada de la Catedral de Murcia,* Murcia, Asamblea Regional, 1990, pp. 338-340.

ático[36]. El frontis generó una gran repercusión en la arquitectura murciana, ejerciendo una notable influencia en los artistas que trabajaban en la ciudad, suponiendo una fuente fundamental de inspiración para toda la retablística, que a partir de estos momentos beberá de la fuente Pozzo-Bort[37], desarrollando un lenguaje específico con elementos tomados del imafronte[38].

En la etapa final de las obras del imafronte se llevó a cabo, bajo la dirección por parte de Pedro Fernández, la construcción de la cúpula del trascoro debido al surgimiento de unas grietas peligrosas[39]. En octubre de 1748 se toma la decisión de cubrir el trascoro con una cúpula de media naranja. A pesar de que un año antes los capitulares y el doctoral D. Antonio Saurin, haciendo referencia a que querían que la cúpula se hiciera de ladrillo para corresponder a las demás de la iglesia, optaban por una bóveda vaída. Sin embargo, Jaime Bort en septiembre de 1748 señaló que las bóvedas góticas supondrían mayor esfuerzo técnico y económico, mientras que la cúpula de media naranja abarataría costes y sería más ligera[40]. Las dudas de los capitulares se debían a que las cúpulas solían levantarse en el crucero de los templos, y no parecía propio construir una a los pies de la iglesia puesto que podía romper con la homogénea apariencia gótica.

Finalmente, al decidir que se llevaría a cabo la realización de la obra, se señala que debía realizarse sobre un tambor discreto, de reducida elevación, apuntando a los modelos de Andrea Pozzo, exponiendo que se requería *"sólo una media naranja sobre un rebanco, y en él ventanas ovaladas, como propone el célebre Padre Andrea Pozzo de la Compañía de Jesús en su segundo tomo de* Architectura y Perspectiva*"[41]. Efectivamente, se hace referencia a las láminas 89 y 90 del segundo tomo de la obra. De hecho, posiblemente Bort tomará la inspiración del proyecto de Pozzo para San Juan de Letrán en el que trataba de realizar una cúpula-fachada[42]. Con lo cual, podemos percibir la gran estima que se tenía del tratado del jesuita, y corroborar su utilización en las importantes empresas catedralicias barrocas.

[36] FUENTES LÁZARO, S. "L'uso del linguaggio pozzesco…", op. cit., p. 319.
[37] PASCUAL CHENEL, A. "Fortuna, uso y difusión…", op. cit., p. 417.
[38] PEÑA VELASCO, M. C. de la *El retablo barroco…*, op. cit., p. 55.
[39] HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *La Fachada de la Catedral…*, op. cit., p. 86.
[40] *Ibídem.,* pp. 89-93.
[41] *Ibíd.,* pp. 89-92.
[42] FUENTES LÁZARO, S. "L'uso del linguaggio pozzesco…", op. cit., p. 319.

Por otra parte, debemos señalar que hay constancia del manejo de este tratado por los arquitectos de la ciudad. Un caso concreto es el del discípulo de Jaime Bort, el arquitecto Martin Solera[43], alarife del equipo de Bort para el imafronte de la catedral y posteriormente Maestro Mayor de la misma[44]. En el inventario de bienes realizado tras su muerte, recoge entre sus pertenencias libros de literatura artística, entre los que se encuentran Tomás Vicente Tosca, Jacopo Barozzi Vignola[45], Guarino Guarini, Juan Bautista Corachán, Juan de Arfe; y el tratado del jesuita, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, valorado en ciento cincuenta reales de vellón, alcanzando uno de los precios más elevados de entre los libros que componían la biblioteca del arquitecto murciano, lo que remarca la importancia del tratado en esta época.

Tras exponer la situación, vamos a centrarnos en la influencia que la obra del jesuita ejerció en los retablos murcianos, y en concreto en tres de ellos. Destacando que en la producción artística de Pozzo los retablos ocupan un lugar relevante[46].

RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES, IGLESIA DE SAN MIGUEL

El retablo de Nuestra Señora de los Dolores (Fig. 2), colateral de la iglesia de San Miguel de Murcia, fue realizado por Nicolás de Rueda en 1741. Es probable que para la realización de esta obra Rueda contara ya con un taller importante[47]. Se concibe como un único cuerpo que se eleva sobre un banco decorado con paneles ornamentados y un sagrario. Como elementos de soporte encontramos unas columnas retranqueadas de orden compuesto y fuste decorado en el primer tercio inferior, siendo el resto estriado, que enmarcan la estructura. Flanqueando la hornacina, donde se encuentra la imagen de una Virgen Dolorosa realizada por Francisco Salzillo, se alzan dos estípites apilastrados, uno a cada lado, sobre los que

[43] RIVAS CARMONA, J. “Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia”, *Imafronte,* nº 19 (2007-2008), p. 409; véase también en FUENTES LÁZARO, S. “L’uso del linguaggio pozzesco…”, op. cit., p. 319.
[44] VERA BOTÍ, A. (dir.) et al., *La Catedral de Murcia y su plan director*. Murcia, Colegio oficial de Arquitectos, 2004, p.116.
[45] Que en Murcia tuvo gran repercusión, dado que a finales del siglo XVIII en la Escuela Patriótica de Dibujo de la Real Sociedad Económica de los Amigos del País, en la sala de Arquitectura se enseñaba a los alumnos los órdenes clásicos de Vignola, véase en PEÑA VELASCO, M. C. de la “La biblioteca de Matín Solera…”, op. cit., 80.
[46] CARBONERI, N. *Andrea Pozzo: architetto (1642-1709)*. Trento, Manfrini, 1961, p. 36.
[47] AGÜERA ROS, J. C., “Nicolás de Rueda, entallador y retablista”, *Imafronte*, nº 3-4-5, (1987-88-89), p. 417.

descansan dos niños que en posturas inestables sostienen los capiteles compuestos, sobre los que se desarrolla un entablamento cuyo friso incorpora motivos vegetales y es interrumpido en el centro, a la vez que la cornisa se eleva y arquea[48].

Se encuentra coronado por unos fragmentos de frontón curvo sobre los que descansan dos ángeles que sostienen atributos de la Dolorosa, en cuyo centro se expone un corazón con corona de espinas y atravesado por siete puñales rodeado por una nube entre la que aparecen querubines. Sobre este nivel, a modo de remate, se exponen molduras con volutas en los extremos que hacen de pedestales, sobre los que descansan jarrones que flanquean la cartela coronando el retablo[49].

Podemos observar que este retablo está emparentado con Bort y el imafronte catedralicio, en particular con la estructura que enmarca la ventana situada en el segundo cuerpo de la calle central de la fachada, compuesta por dobles columnas sobre pedestales decorados, a lo que debemos sumarle que el modelo utilizado se relaciona con el retablo mayor, obra de Jacinto Perales[50]. Además, a los repertorios del padre Pozzo se suman las soluciones borrominescas, todo ello plasmado en los modelos de Rueda a través de la potenciación del cuerpo central, los entablamentos curvos, frontones partidos y peinetas de remate[51]. Con lo cual, todas estas referencias suponen fuentes de inspiración para las obras del retablista.

Sin duda, se aproxima a la figura 61[52] (Fig. 3) del segundo tomo del tratado de perspectiva de Pozzo, que también presenta pedestales decorados con paneles ornamentados, y dispone como elemento sustentante columnas de orden compuesto, retranqueándose las que limitan al exterior, al igual que ocurre con el retablo de Rueda, pero a diferencia de Pozzo, sustituye los soportes que enmarcan la hornacina por estípites, sobre los que se apoyan unos niños atlantes que sujetan el capitel de orden compuesto. Encima de los cuales se elevan unos fragmentos de frontón curvo en ambos autores, en los que se asientan unos ángeles.

Aproximándose también, aunque en menor medida, a la figura 68[53] (Fig. 4), principalmente en el frontón curvo, y la decoración en la clave del mismo a través

[48] PEÑA VELASCO, M. C. de la *El retablo barroco…*, op. cit., p. 330.
[49] *Ibídem,* p. 330.
[50] *Ibíd.,* p. 330.
[51] AGÜERA ROS, J. C. “Nicolás de Rueda…”, op. cit., pp. 420-423.
[52] https://archive.org/details/gri_33125008639367 [Fecha de consulta: 08/05/2015].
[53] https://archive.org/details/gri_33125008639367 [Fecha de consulta: 15/05/2015].

de la cabeza de un niño envuelta en rocalla. Este altar diseñado por Pozzo, también presenta el banco ornamentado con paneles decorados.

TABERNÁCULO-BALDAQUINO DEL ALTAR MAYOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SANTA CLARA

El Tabernáculo-Baldaquino del Monasterio de Santa Clara (Fig. 5), situado en el presbiterio[54], fue realizado en 1754 por José Ganga. Es un baldaquino eucarístico concebido para la exposición del Santísimo, dado que el atributo de Santa Clara es la custodia[55]. Un modelo de baldaquino original que marcará la historia del retablo, con una innovadora solución que se aleja de los retablos parietales tan comunes en la época[56]. Aunque es un diseño que no tendrá continuidad, puesto que a pesar de que a finales de siglo se realizarán tabernáculos, éstos seguirán los preceptos del academicismo alejándose del modelo desarrollado por Ganga, un modelo sin antecedentes y que no influirá en la retablística posterior debido a la próxima muerte del artista en 1759[57]. Este tabernáculo se concibe como una microarquitectura, de unos nueve metros de altura, realizada en madera tallada y dorada[58].

El edículo es de planta octogonal con los lados angulares más reducidos como señala Martín González[59], o también se puede interpretar como una planta cuadrada con esquinas en chaflán, que en alzado se eleva en dos cuerpos de altura y cuatro frentes iguales. La arquitectura se eleva sobre un banco en el que se exponen unos sagrarios para guardar la eucaristía, sobre éste se alza un pedestal y los cuerpos de la estructura. Encima del basamento se eleva el cuerpo principal, con cuatro caras, en cada una de ellas se disponen dos columnas, una a cada lado de un arco central

[54] Martin González apunta a que el diseño es obra de Francisco Salzillo además de realizar las esculturas, véase en: MARTIN GONZÁLEZ, J. J. "Avance de una tipología del Retablo Barroco", *Imafronte,* nº 3-4-5, 1987-88-89, pp. 144-145. Sin embargo, Belda Navarro y Hernandez Albadalejo apuntan a que es un diseño realizado por José Ganga en: BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Arte en la Región de Murcia…,* op. cit., p. 455. Lo que a su vez explicaría la firma encontrada en la restauración iniciada en 1992 que se expone de manera detallada en el texto de SANTIAGO GODOS, V. "El Tabernáculo de Santa Clara la Real de Murcia: Proceso de Restauración y hallazgo de la firma del retablista Ganga", *Imafronte*, nº 8-9, (1992-1993), pp. 369-378.
[55] MARTIN GONZÁLEZ, J. J. "Avance de una tipología del Retablo…", op. cit., p. 146.
[56] BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Arte en la Región de Murcia…*, op. cit., p. 455.
[57] PEÑA VELASCO, M. C. de la *El retablo barroco…*, op. cit., p. 388.
[58] SANTIAGO GODOS, V. "El Tabernáculo de Santa Clara la Real…", op. cit., pp. 369-370.
[59] MARTIN GONZÁLEZ, J. J. "Avance de una tipología del Retablo…", op. cit., p. 146.

de medio punto, que sustentan un entablamento partido, y en las esquinas achaflanadas se sitúan los cuatro evangelistas sobre repisas decoradas con rocalla[60]. En el interior de este cuerpo central, se expone el Santísimo rodeado por una aureola de rayos y adorado por dos ángeles, los cuales se sitúan junto al manifestador, que se dispone con puerta de doble hoja en cuyo centro encontramos el Cordero Pascual y otros motivos eucarísticos. Este cuerpo queda cubierto por una cúpula con pechinas decorados con racimos de uva, palmas y rocalla[61].

El segundo cuerpo repite la estructura del primero, sustituyendo las columnas por ménsulas, incorporando en su interior la imagen de Santa Clara, como cubierta se incorpora una cúpula gallonada sobre la que se alza una escultura de la Inmaculada[62]. En general, la obra en su conjunto es concebida para la permanente exposición de la Eucaristía. El baldaquino exento trata de favorecer el culto circulante, donde los fieles pueden contemplar lo que en él se expone en todo su perímetro, en este caso está unido a la Eucaristía, por lo tanto, para su diseño han influido considerablemente los catafalcos fúnebres[63], además de las custodias de asiento, destacables por su gran importancia y riqueza dentro de las piezas de orfebrería[64]. Además de tener muy presente el templete-baldaquino de Ignacio Caro para la iglesia de Santiago de Orihuela a finales del siglo XVII[65].

La aproximación de esta obra a los modelos de Pozzo son señalados por varios autores como Belda Navarro y Hernández Albaladejo[66], Pérez Sánchez[67], De la Peña[68], o Martin González[69]. En concreto, establece ciertas relaciones con la figura 60 (fig. 6), el tabernáculo octogonal, del primer tomo de *Perspectiva Pictorum et Architectorum*[70].

Como ya hemos señalado, la obra de Ganga puede ser interpretada como planta cuadrada con esquinas achaflanadas, o de planta octogonal con lados angulares más reducidos, de manera que se aproximaría al tabernáculo diseñado

---

60 PEÑA VELASCO, M. C. de la *El retablo barroco…*, op. cit., p. 388.
61 *Ibídem*, p. 388
62 *Ibíd.*, p. 388.
63 MARTIN GONZÁLEZ, J. J. "Avance de una tipología del Retablo…", op. cit., p. 143.
64 BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Arte en la Región de Murcia…*, op. cit., p. 455.
65 PEÑA VELASCO, M. C. de la *El retablo barroco…,* op. cit., p. 390.
66 BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Arte en la Región de Murcia…*, op. cit., p. 455.
67 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Arte" en: GIL OLCINA, A. et al. *Murcia*. Barcelona, Noguer, 1976, p. 268.
68 PEÑA VELASCO, M. C. de la *El retablo barroco…,* op. cit., p. 390.
69 MARTIN GONZÁLEZ, J. J. "Avance de una tipología del Retablo…", op. cit., p. 146.
70 POZZO, A. *Prospettiva de' pittori…*, op. cit., figura 61.

por Pozzo con planta octogonal, en alzado un banco y pedestales dejan paso a la estructura del primer cuerpo próximo al tabernáculo de Santa Clara, ambos autores incorporan hornacinas en las esquinas achaflanadas o lados menores de la estructura, en la que a su vez, incorporan esculturas, a pesar de que en el caso de Ganga, las hornacinas se abren para favorecer la visión de la eucaristía desde todos los ángulos[71].

En los frentes o lados mayores, usan como elemento sustentante las columnas de orden compuesto sobre el que se alza el entablamento. A pesar de que hay variaciones en cuanto al frontón, que en el caso de Pozzo se eleva por encima del entablamento para generar un arco de mayor altura, en cambio, Rueda sitúa fragmentos de frontón curvo sobre las columnas – que podemos ver en otras obras del jesuita-, lo que le permite incorporar un segundo cuerpo en el que repite la misma estructura del primero. Este segundo cuerpo es una gran diferencia entre ambos modelos, sin embargo, de nuevo vuelven a obtener ciertas similitudes en la cúpula que cubre el ultimo cuerpo.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO

El retablo mayor de la iglesia de San Pedro (Fig. 7), comenzó a realizarse en 1765 por Nicolás de Rueda, se configuró con el fin de sustituir un retablo de Antonio Caro de 1702 debido a una ampliación y remodelación que sufrió la cabecera de la iglesia en el segundo cuarto del siglo XVIII[72]. A pesar de que no se conoce al artista que concluyó la obra, sabemos con certeza que comenzó siendo una obra de Nicolás de Rueda, dado que el párroco de San Pedro y el fabriquero José Fontes Barrionuevo contrataron al artífice para la realización de un retablo mayor y un tabernáculo, exigiéndole dedicación plena para generar una mayor rapidez en el desarrollo de las obras. No obstante, dos años después de ser contratado fallecía Nicolás de Rueda, dejando realizado la mayor parte del retablo. Además de hacer alusión a la realización del retablo en su testamento[73].

[71] PEÑA VELASCO, M. C. de la *El retablo barroco…*, op. cit., p. 390.
[72] PEÑA VELASCO, M. C. de la *El retablo barroco…,* op. cit., p. 426.
[73] *Ibídem*, pp. 425- 426.

Se configura como un retablo de planta convexa que se adapta perfectamente al muro. Alzándose sobre un zócalo imitando mármoles a través de la policromía, y un banco que ha perdido la ornamentación original, seguido de una estructura de cuerpo único de dos hornacinas, la inferior estaría destinada a un tabernáculo, que actualmente no se conserva, lo que trae consigo la elevación de la línea de cornisa; y sobre esta hornacina se eleva un nicho que acoge la imagen del santo titular[74]. El elemento sustentante son dos columnas retranqueadas de orden compuesto; y flanqueando la hornacina central, donde se encuentra la imagen de San Pedro, se disponen dos angelitos que sustentan capiteles corintios apoyados supra repisas decoradas con profusión de rocallas[75]. Sin embargo, el diseño primitivo se configuró con columnas en lugar de los angelitos atlantes que flanquean el arco de la hornacina, presentes en otros modelos de Rueda[76]. Sobre los órdenes, un entablamento quebrado que se abre en el centro para dejar paso al nicho central, encima del cual se alza un *conijón* que incorpora el escudo de la familia promotora, los Saavedra, con el águila y una inscripción[77].

Debemos prestar especial atención al ático que corona la estructura acoplándose perfectamente al muro, cuya parte central limita por dobles volutas que soportan jarrones a modo de ornamentación, en cuyo centro se incorpora una cartela sustentada por ángeles en la que se exponen unas llaves, atributo distintivo de San Pedro. El remate del ático se desarrolla a partir de un trozo de entablamento, elevándose en la zona del centro a través de líneas quebradas ornamentadas por guirnaldas florales[78].

Es evidente que para la realización de este diseño Nicolás de Rueda se inspiró en la figura 62 del segundo tomo[79] (Fig. 8). Una muestra de ello se evidencia en el ático que reproduce el tallista, imitando no solamente los perfiles de la estructura sino también la cartela central sustentada por ángeles. Al igual que la incorporación de volutas en los límites del ático, que en lugar de añadir los ángeles del jesuita, en este caso Rueda los sustituye por jarrones que también son comunes

[74] PEÑA VELASCO, M. C. de la, y SANCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. "Antonio Caro, Nicolás de Rueda y la retablística barroca en la iglesia de San Pedro de Murcia", *Imafronte*, nº 3-4-5, (1987-88-89), p. 392.
[75] *Ibídem*, p. 389.
[76] PEÑA VELASCO, M. C. de la, *El retablo barroco…*, op. cit., p. 426.
[77] PEÑA VELASCO, M. C. de la, y SANCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. "Antonio Caro, Nicolás de Rueda…", op. cit., p. 389.
[78] PEÑA VELASCO, M. C. de la, *El retablo barroco…,* op. cit., p. 425.
[79] POZZO, A. *Prospettiva de' pittori…*, op. cit., figura 62.

dentro del repertorio ornamental de Pozzo, pudiendo observarlos en numerosas de sus láminas.

Estructuralmente, ambos autores presentan un modelo de calle única con columnas como soporte. Como hemos señalado anteriormente, el diseño primitivo de Rueda era la incorporación de columnas en lugar de ángeles como elementos sustentantes. De manera que tendríamos la delimitación de la calle central por estos soportes, además de las columnas retranqueadas que supondría una mayor aproximación a la figura del tratadista, con la diferencia de que Pozzo utiliza columnas salomónicas que en caso de San Pedro son sustituidas por unas de fuste estriado y orden compuesto, ya que en 1765 este tipo de columnas ya habían quedado algo desfasado. Además de las conexiones con las figuras del tratado de Pozzo, este retablo también presenta influencias vinculadas al imafronte catedralicio[80].

Además de estos modelos, numerosos retablos de los templos de la diócesis presentan aproximaciones a los presupuestos bortianos y pozzescos, entre ellos podemos encontrar, a parte de los expuestos, el retablo de Nuestra Señora del Socorro de la Catedral de Murcia, los retablos mayores de San Miguel de Murcia, de la iglesia del convento de Santa Ana, San José de Abanilla, San Nicolás, la Capilla del Rosario de Lorca, entre otros[81]. Estas influencias no sólo se evidencian en los retablos de talla, sino que también podemos observarlos en las representaciones de perspectivas, siendo destacables en Murcia las pinturas de quadratura de Pablo Sistori, especialmente las ubicadas en las iglesias de San Juan de Dios y de Santa Eulalia[82].

---

[80] PEÑA VELASCO, M. C. de la. *El retablo barroco…,* op. cit., p. 426.
[81] PASCUAL CHENEL, A. "Fortuna, uso y difusión…", op. cit., pp. 417-420.
[82] Para mayor información: ZARAGOZA VIDAL, M. V. "Pablo Sistori, intelectual conocedor de la tratadística", en: ALBERO MUÑOZ, M. M. y PÉREZ SÁNCHEZ, M. (eds.). *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*. Madrid, Fundación universitaria española, 2015, pp. 381-404.

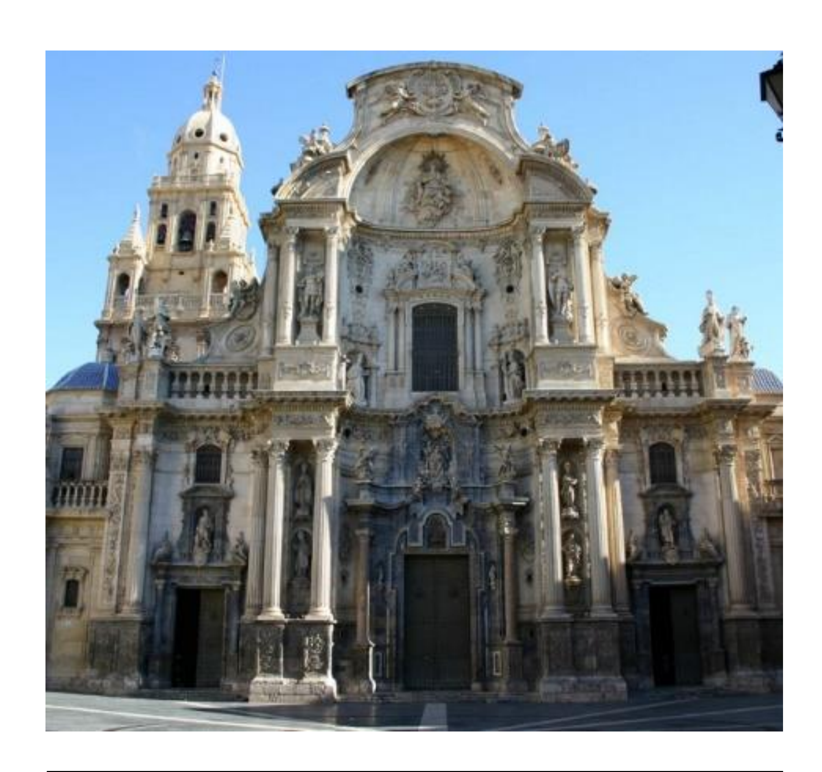


Fig. 1. *Imafronte de la Catedral de Murcia*, Jaime Bort, 1736-1751. Murcia. Foto: Mª Victoria Zaragoza Vidal [MVZV].

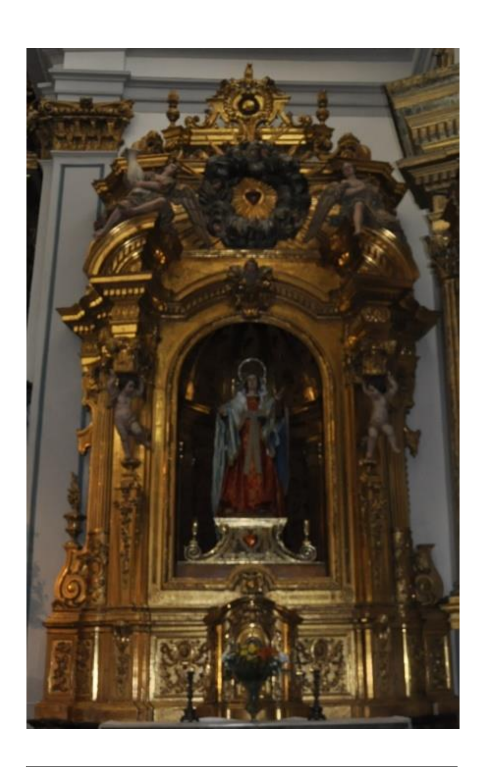


Fig. 2. *Retablo de Nuestra Señora de los Dolores*, Nicolás de Rueda, 1741. Iglesia de San Miguel, Murcia. Foto: [MVZV].



Fig. 3. *Figura 61*, Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, II. Foto: https://archive.org/details/gri_33125008639367.



Fig. 4. *Figura 68*, Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, II. Foto: https://archive.org/details/gri_3312500863936.



Fig. 5. *Tabernáculo- Baldaquino del altar mayor de la Iglesia del Monasterio de Santa Clara*, José Ganga y francisco Salzillo, 1754. Iglesia del Monasterio de Santa Clara, Murcia. Foto: [MVZV].



Fig. 6*. Figura 60*, Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, I. Foto: https://archive.org/details/gri_33125008639367.



Fig. 7. *Retablo mayor de la iglesia de San Pedro,* Nicolás de Rueda, 1765. Iglesia de San Pedro, Murcia. Foto: [MVZV].



Fig. 8. *Figura 62*, Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, II. Foto: https://archive.org/details/gri_33125008639367.



IV

LA BÚSQUEDA DEL DETALLE

EL ORNATO EN LA FIESTA PÚBLICA DE LA PAMPLONA DE LOS SIGLOS DEL BARROCO

Alejandro Aranda Ruiz
Universidad de Navarra

RESUMEN: La capital del reino de Navarra y sus instituciones fueron las principales promotoras de la fiesta pública en Pamplona en los siglos XVII y XVIII. Durante este tiempo, las instituciones barroquizaron sus ceremoniales en aras a manifestar a través del ceremonial, la fiesta, el arte y el ornato su poder e imagen. En la presente comunicación se analizan algunos aspectos del ornato en la fiesta pública de la Pamplona del Barroco con los ejemplos de la Diputación y las Cortes y de acontecimientos extraordinarios como las fiestas de inauguración de las capillas de San Fermín y la Virgen del Camino en 1717 y 1776.
PALABRAS CLAVE: Fiesta pública, Ornato, Pamplona, Barroco, Diputación, Cortes.

ABSTRACT: The capital city of the Kingdom of Navarre and its institutions were the main promoters of the public festivals in Pamplona in the 17th and 18th centuries. During this time, the institutions introduced a number of baroque features in their ceremonials in order to demonstrate their power and influence through ceremonial, festival, arts and ornamental elements. In the current essay several aspects of the ornamental elements in Barroque´s Pamplona´s public festivals are analysed focusing on the examples of the Diputación and the Cortes and relating to extraordinary events such as the San Fermin´s and Virgen del Camino´s chapels opening festivals in 1717 and 1776.
KEY WORDS: Public festival, ornamental elements, Pamplona, Barroque, Diputación, Cortes.

LOS PROMOTORES DE LA FIESTA Y SU ORNATO: LA CAPITAL DEL REINO DE NAVARRA Y SUS INSTITUCIONES

Pamplona continuó siendo durante la modernidad la cabeza del reino de Navarra, pues la conquista de 1512 y la posterior incorporación a la Corona de Castilla no impidieron al territorio navarro conservar su condición de reino. La

ciudad fue consciente de este estatus, tal como puso de manifiesto la visita de Isabel de Valois a la capital en 1560[1]. Su carácter periférico en el seno de la Monarquía no fue óbice para que la ciudad y las instituciones del reino desarrollasen un particular concepto de sí mismas. La imagen de las instituciones, como principales promotoras de la fiesta pública, se proyectó durante estos siglos a través del ceremonial, la fiesta, el arte y el ornato. Estas corporaciones no pasaban por alto la influencia que la ceremonia y el rito tenían en la percepción de la realidad[2].

Pues bien, durante los siglos XVII y XVIII Pamplona fue el marco en el cual las instituciones del reino y la ciudad, sirviéndose de sus propios ceremoniales, hicieron patente, en el contexto de la fiesta pública, la posición que ocupaban en la sociedad del momento. La concepción de la fiesta como práctica del poder ya fue puesta en valor por Maravall, Lisón Tolosana[3] o Bonet Correa[4]. Es por todo esto que el ceremonial no era algo exclusivo de la corte o la monarquía sino que se extendía a todos los niveles de poder[5]. Los ceremoniales de las instituciones navarras demuestran la intensidad festiva de unas corporaciones que gustaban en dejarse mostrar en numerosas ocasiones al año con motivo de las diferentes festividades ordinarias y extraordinarias.

EL ORNATO DE LA FIESTA

Uno de los elementos comunes a muchas de las fiestas públicas lo constituye uno de los temas de este simposio: el ornato. A este respecto, resulta especialmente revelador lo señalado por el *Diccionario de Autoridades* ya que sus diferentes acepciones quedan ilustradas por los ejemplos que se analizarán. El Diccionario

[1] USUNÁRIZ GARAYOA, J.M. "Símbolos e identidad: la visita de Isabel de Valois a Pamplona (1560)", en: GONZÁLEZ ENCISO, A. et al. (dirs.) *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*. Pamplona, EUNSA, 1999, pp. 134-138.

[2] Bordieu al elaborar el concepto de rito de institución insistía en el poder del rito para actuar sobre lo real actuando sobre la representación de lo real. LÓPEZ, R.J. "Ceremonia y poder en el Antiguo Régimen. Algunas reflexiones sobre fuentes y perspectivas de análisis", en: GONZÁLEZ ENCISO, A. et al. (dirs.) *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*. Pamplona, EUNSA, 1999, pp. 39-40.

[3] MARAVALL, J.A. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1983; LISÓN TOLOSANA, C. *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid, Espasa Calpe, 1991.

[4] MÍNGUEZ, V. "Un imperio simbólico. Cuatro décadas de estudios sobre la escenificación de «La práctica de poder»", en: *Visiones de un imperio en fiesta*. Valencia, Fundación Carlos Amberes, 2016, pp. 46 y 48.

[5] DUINDAM, J. *Viena y Versalles. Las cortes de los rivales dinásticos europeos entre 1550 y 1780*. Madrid, Machado Libros, 2009, p. 275.

define el ornato como *"adorno, atavío, aparato y composición"*[6]. Si se revisan las definiciones de estas palabras, se esclarece aún más el concepto. El adorno es aquello que sirve para *"la hermosura, compostura y mejor parecer de alguna cosa"*. El Diccionario vincula el adorno a la realeza porque el adorno de los palacios, entre otras cosas, *"acredita el poder del príncipe"*. Adornar es hermosear, ataviar, engalanar algo para hacerlo parecer mejor y más agradable. El concepto de atavío es más concreto al centrarse en el *"adorno y compostura de la persona"* que con su indumentaria demuestra ser *"de gran parte y linaje"*. El aparato apunta hacia la prevención, el adorno, la pompa y la suntuosidad[7]. La composición remite al *"orden, modo, regla y forma con que se dispone, distribuye, coloca y hace alguna cosa"*[8]. En suma, todas las cuestiones que giran en torno al concepto de ornato hacen referencia al adorno, la hermosura, la perfección, lo suntuoso, la apariencia, la vista y lo agradable.

El ceremonial y la fiesta son ocasión propicia para el ornato, pues para acreditar su poder, las instituciones y quienes los representan se adornan y componen con todo el aparato y suntuosidad posibles. En este sentido, el ornato invade todos los componentes de la fiesta, desde la propia institución y sus individuos, hasta el marco donde ésta tiene lugar, sea abierto o cerrado. El atavío afecta a los trajes de ceremonia e insignias de poder como varas, veneras y mazas que muestran la autoridad de las corporaciones y sus individuos y, con ello, los diferencian y alejan del resto de la sociedad. La Ciudad o Regimiento de Pamplona, fue un buen ejemplo de ello, con sus regidores vestidos de golilla y adornados con cadena, cordoncillo y venera, doble desde que en 1599 se hiciese el voto a las Cinco Llagas con motivo de la peste. El *Libro Ceremonial* y el *Libro de Oro* de la Ciudad establecían una escrupulosa jerarquía en los usos del traje haciendo varias distinciones en los grados de gala del atuendo[9]. La apariencia de los regidores se

[6] *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*. Tomo V. Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1737, p. 59.

[7] *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*. Tomo I. Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726, pp. 92-93, 324, 462.

[8] *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*. Tomo II. Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1729, p. 456.

[9] MOLINS MUGUETA, J.L. "Traje de golilla y medalla de regidor", en: *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad*. Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, p.126; MARTINENA RUIZ, J.J. "El ritual cívico-religioso del municipio: Pamplona", en: MARTÍN DUQUE, A. (dir.) *Signos de identidad histórica para Navarra*. Tomo II. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, pp. 108-110.

completaba con los toques ceremoniales de los clarines y timbales adornados con ricos paños bordados en 1768[10], y con la ostensión de tres mazas de plata que distinguían a la capital del resto de ciudades[11]. Los espacios donde se desarrolla la fiesta y el ceremonial de las instituciones también se cubren de ornato. Con la fiesta lo anodino, rutinario y ordinario de los edificios y calles se disfraza y engalana *"para parecer mejor y más agradable"*. Asimismo, todo esto se hace respondiendo a un concepto de composición porque nada de lo que afecta a la fiesta, el ornato y el ceremonial se hace de manera improvisada sino que son los ceremoniales, el precedente y la costumbre los que dotan de *"orden, modo, regla y forma"*. Así pues, en esta comunicación se analizarán algunos aspectos del ornato en la fiesta pública en Pamplona durante los siglos XVII y XVIII a través de varios ejemplos.

EL REINO SE VISTE: EL ORNATO DE LA DIPUTACIÓN Y LAS CORTES

Un primer ejemplo lo constituye el ornato de la Diputación y las Cortes que afectó especialmente a los espacios y lugares en los que desplegaban su ceremonial. Frente a otras diputaciones, como la de Aragón, la Diputación del Reino de Navarra nunca contó con un palacio o sede propia correspondiente a su dignidad. Durante más de dos siglos, desde 1594, la principal institución del reino junto con las Cortes, ocupó unas oscuras y pequeñas estancias dentro del complejo catedralicio de Pamplona en la llamada sala Preciosa[12]. Según Martinena, se trataba de sala muy sobria que solo se engalanaba con dosel, espejos, alfombras y colgaduras en ocasiones solemnes como las reuniones de Cortes, juramentos y proclamaciones reales[13]. Es por este motivo que, en este caso, el ornato cumplía más fielmente su cometido jugando un papel relevante a la hora de hermosear, engalanar y hacer parecer mejores unos espacios que poco o nada tenían de palaciegos y suntuosos. Un ornato basado en "colgar" las salas y disimular de algún modo un espacio

[10] ANDUEZA PÉREZ, A. "Paños de clarines y timbales", en: *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad*. Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, p. 130.
[11] MOLINS MUGUETA, J.L. "Mazas de la Ciudad", en: *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad*. Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2011, p. 132; MARTINENA RUIZ, J.J. "El ritual…", op. cit., pp. 106-107 y 132.
[12] MARTINENA RUIZ, J.J. *El Palacio de Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, pp. 13-14.
[13] MARTINENA RUIZ, J.J. "El Cabildo y la sociedad civil 1512-1860", en: *La catedral de Pamplona*. Tomo I. Pamplona. Caja de Ahorros de Navarra, 1994, p. 94.

humilde[14]. En su ornato, la Diputación y las Cortes fueron el eco de una nobleza que mostraba predilección por los tapices, las colgaduras y los reposteros al ser una forma de decoración práctica aislando las estancias del frío[15]. Los estrados de algunas de las casas más notables de Pamplona tenían una apariencia muy similar con colgaduras y cortinas de damasco carmesí[16].

A comienzos del siglo XVII, la sala de la Preciosa, durante el tiempo que servía de sede para la Diputación, apenas acogía unos pocos muebles como los bancos de los diputados y síndicos[17] o el pendón real[18]. Asimismo, al igual que las sedes de otras instituciones[19], la sala Preciosa albergó un dosel, aunque no queda claro si de manera permanente o en ocasiones especiales. En 1687, viendo que *"para la decencia y decoro del reino convendría se vistiese la sala de la Diputación por estar desmantelada y sin adorno alguno y que el dosel era preciso se hiciese de nuevo"* se acordó encargar al maestro tafetanero de Zaragoza Miguel de Blancas la confección de una colgadura y dosel de damasco y terciopelo carmesí[20]. En el siglo XVIII la sala experimentó una ostensible mejora con las sucesivas redecoraciones que tuvieron lugar. En 1742 el pintor Pedro de Rada realizó tres pinturas de la Inmaculada, San

---

[14] La importancia de las colgaduras queda ilustrada por un ejemplo de 1782 cuando la Diputación negó los damascos de la Preciosa al virrey por ser *"medidos a la altura de las bóvedas de la Sala de la Preciosa, que son de corta elevación, y no llegan a mucha distancia a las del palacio de S.E. se hallan puestos en firme y clavados con sus listones. De suerte que descolgándolos habían de quedar las paredes tan descompuestas, como deslucidas y desairadas [...] cuán sensible había de ser a quien tiene la representación de todo un Reino, mostrar desnuda, desfigurada sin ningún atavío, y con el desaliño que se deja percibir aquella pieza"*. Archivo General de Navarra (AGN), Actas Diputación, libro 20, 1778-1783, ff. 214-214vto.

[15] FERNÁNDEZ GRACIA, R. "Aspectos generales", en: *El arte del Barroco en Navarra.* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, p. 21.

[16] ANDUEZA UNANUA, P. *Arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII. Familias, urbanismo y ciudad*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, p. 157.

[17] Por ejemplo, en 1626 los diputados acordaron guarnecer *"los tres bancos que están en la sala de la diputación"* para emplearlos en la fiesta de San Francisco Javier. AGN, Actas Diputación, libro 2, 1621-1642, f. 59.

[18] La crónica de la proclamación del rey Felipe III en 1598 expresa que, hecho el acto de proclamación, se *"recogió el dicho estandarte en el aposento donde los dichos señores diputados y síndicos se acostumbran juntar a tratar los negocios".* Años después, en 1621 en la proclamación de Felipe IV se expresa claramente que el pendón solía estar en la sala, pues las actas relatan que se *"puso en la sala de la diputación donde suele estar"*. AGN, Actas Diputación, libro 1, 1593-1621, ff. 29 y 96 vto.

[19] El Consejo Real de Navarra, por ejemplo, también poseía sendos solios en dos de sus salas. SESÉ ALEGRE, J.M. *El Consejo Real de Navarra en el siglo XVIII.* Pamplona, EUNSA, 1994, pp. 34 y 35.

[20] AGN, Actas Diputación, libro 5, 1678-1691, ff. 423-423vto. La escritura se encuentra en AGN, Prot. Not. Caja 19.528/3, Pamplona: Miguel Guillemes 1687, nº 45. Las libranzas en AGN, Sección Reino, Caja 31.147, Libro 1º de Cuentas del Vínculo, 1628-1716, ff. 202-202vto. y 210vto.

Fermín y San Francisco Javier[21]. En 1749 la Diputación decidió añadir a su ornato una galería de reyes de retratos de medio cuerpo que iría completando con los años[22]. En torno a 1757, en el contexto de unas obras en la sala, la Preciosa se dotó de unas puertas decoradas con las armas del valle del Roncal, entre otros motivos[23]. En 1746 el padre Isla describió la sala Preciosa con motivo de la proclamación del rey Fernando VI[24]: *"serviale de tope el magnífico Dosel [...] el Estandarte Real, que pendía, o colgaba debajo del mismo Dosel [...]. Era este pendón de tafetán carmesí, y aunque hubiera sido de otro color, le hubiera mudado al entrar en aquella Sala, porque hasta sus mismas paredes se le hubieran encendido. El fleco era de oro en la apariencia, y de fuego en la realidad. Descubríanse en él las armas de Navarra [...]. Vestía la Sala la rica colgadura del Reino: ésta pendía de la Sala [...]. La falda del traje era una cumplidísima alfombra, tejida de hermosas plantas [...]. No faltaban a la gala de la ostentosísima pieza chorreras, cintillos, y brillantes en un escuadrón de láminas y espejos"*[25]. En la proclamación de Carlos III en 1759 la sala *"estaba muy adornada de colgaduras, espejos, pinturas y arañas de plata con los retratos del Rey y Reina"*[26]. En 1765 las Cortes mandaban a la Diputación poner arañas de madera doradas o plateadas con seis luces cada una. En 1781 estas arañas debían estar colocadas, puesto que las Cortes pedían a la Diputación que las sustituyese por otras de plata[27]. Sin embargo, las lámparas que finalmente se pusieron fueron de cristal[28]. En definitiva, se trata de un aspecto muy similar al reflejado por el dibujo conservado

[21] GARCÍA GAINZA, M.C. et al. "La Pintura", en: *El arte del Barroco en Navarra.* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, p.349; FERNÁNDEZ GRACIA, R. *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*. Pamplona, EUNSA, 2004, pp. 73-74.

[22] En 1750 Pedro Antonio de Rada era el encargado de realizar los retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza. En 1760 se encargaron en Madrid los retratos de Felipe V, Luis I y Carlos III con sus consortes realizados por Domenico María Sani. En 1789 se encargaron los retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma. Los retratos fueron enmarcados en ricos marcos dorados de gusto rococó que fueron realizados por el carpintero pamplonés Miguel Antonio de Olasagarre y dorados y pintados por Pedro de Rada. GARCÍA GAINZA, M.C. et al. "La Pintura"..., op. cit., p. 373: MARTINENA RUIZ, J.J. *El Palacio...,* op. cit., p. 211.

[23] ARDANAZ IÑARGA, N. *La Catedral de Pamplona en el Siglo de las Luces. Arte, ceremonial y cultura*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2011 [consulta: 20-08-2016], p. 649- http://dadun.unav.edu/handle/10171/20480-.

[24] MARTINENA RUIZ, J.J. "El Cabildo...", op. cit., p. 94.

[25] ISLA, J.F. *Triunfo del amor, y de la lealtad. Día grande de Navarra. En la festiva, pronta, gloriosa aclamación del Serenísimo Cathólico Rey Don Fernando II de Navarra, y VI de Castilla. Ejecutada en la Real Imperial Corte de Pamplona, Cabeza del Reyno de Navarra, por su Ilustrísima Diputación, en el día 21 de agosto de 1746*. Madrid, pp. 52-53.

[26] ARDANAZ IÑARGA, N. *La Catedral...*op. cit., p. 649.

[27] HUICI GOÑI, M.P. *Las Cortes de Navarra durante la Edad Moderna.* Madrid, Rialp, 1693, p. 249.

[28] FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, J.L (ed.) *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 13 (1794)*. Pamplona, Parlamento de Navarra, 1995, p. 33.

en la Biblioteca Nacional de la sala del real pendón del Ayuntamiento de Valencia en 1789 en la proclamación de Carlos IV[29].

Cuando el virrey convocaba a las Cortes, la Diputación comenzaba con los preparativos para la reunión, entre los que se encontraba la acomodación de los Estados y la solicitud del local a su propietario[30]. Si las Cortes tenían lugar en Pamplona, la convocatoria traía consigo casi inexorablemente la realización de obras en la sala Preciosa[31] que tenía que adaptarse para albergar una reunión numerosa. Como en el caso de la Diputación, el ornato de carácter sencillo también era el protagonista debido en gran parte a la condición esporádica e itinerante de los Estados del Reino, máxime si las Cortes no tenían lugar en Pamplona, porque en ese caso el traslado de alhajas y adornos era frecuente[32].

Durante el Barroco era habitual que el encargado de la composición de la pieza fuese el repostero del virrey quien por su trabajo percibía 100 reales. Igualmente era usual la participación de carpinteros o albañiles junto con el repostero cuando las intervenciones eran de mayor calado[33]. La presencia del repostero obedecía al hecho de que muchos de los tapices, colgaduras y objetos ornamentales debían provenir del Palacio Real y del ajuar personal de cada virrey[34]. Los preparativos para la celebración de las Cortes revelan que en una fecha tan avanzada como 1779 las colgaduras seguían trayéndose del palacio virreinal. De

---

[29] GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ, I.C. *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, siglo XVIII*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2009, p. 237.

[30] SALCEDO IZU, J. *La Diputación del Reino de Navarra.* Pamplona, EUNSA, 1969, p. 41.

[31] HUICI GOÑI, M.P. *Las Cortes…,* op. cit., p. 249.

[32] Por ejemplo, en diciembre de 1724, los Estados acordaron llevar la plata del Reino de Estella a Pamplona pidiendo al virrey para su custodia un sargento y seis soldados. FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L.J. (ed.) *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 7 (1724-1726)*. Pamplona, Parlamento de Navarra, 1995, pp. 241 y 244.

[33] En las Cortes de Pamplona de 1677 además de constatar la intervención del repostero, hace su aparición el carpintero Juan de Arraiza. FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L.J. (ed.) *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 4 (1677-1685)*. Pamplona, Parlamento de Navarra, 1995, pp. 104, 129 y 540.

[34] En las accidentadas Cortes de Pamplona de 1652-1654 los encargados de colgar y descolgar la sala de las Cortes fueron el guardarropa y el portero de cámara del marqués de Villena. Asimismo, para las Cortes de 1765-1766, abiertas el 2 de septiembre, se colocó en el solio de la Preciosa un retrato del rey, propiedad del virrey marqués del Cairo, además de varias alhajas. La muerte del virrey hizo que su esposa abandonase el palacio virreinal y las Cortes acordasen devolver el retrato y las alhajas. Sin embargo, la marquesa viuda decidió, *"por respeto al Reino"*, no reclamar la colgadura de damasco encarnado con que el virrey difunto adornó la sala hasta que se concluyesen las Cortes. FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L.J. (ed.) *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 3 (1644-1662)*. Pamplona, Parlamento de Navarra, 1994, p. 264; FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L.J. (ed.) *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 10 (1765-1766)*. Pamplona, Parlamento de Navarra, 1994, pp. 102-103 y 105.

hecho, el formulario de la Diputación de 1781 especificaba que era obligación del virrey poner para la compostura de la sala de Cortes el dosel y sitial, las colgaduras y adornar con sobremesas de damasco y franja de oro las mesas de su sitial y del secretario[35]. Sin embargo, en 1779, en vísperas de la celebración de las Cortes de 1780, el virrey manifestó carecer de una colgadura correspondiente para adornar la sala de la Preciosa. Ante esta necesidad, la Diputación decidió encargar en Zaragoza o Valencia el damasco necesario, según las medidas que se tomaron, para la colgadura y dosel de la sala[36]. Así pues, en 1779, con motivo de las próximas Cortes, la sala de la Preciosa fue redecorada[37] con unas nuevas colgaduras de damasco y seda que instalaron tres sastres, un sillero y un cordonero ayudados por el dorador Manuel de Rada, que fijó unas medias cañas doradas, y un carpintero y un albañil[38]. Estas colgaduras debieron quedar en poder de la Diputación adornando la Preciosa tras la conclusión de las Cortes, ya que parece que se trata de las mismas que pidió el virrey en 1782 para decorar con ellas algunas estancias del palacio con motivo de una posible visita del conde de Artois que no se efectuó[39]. Una aproximación gráfica a este ornato puede ser el grabado de Dionisio de Ollo de 1686 donde se representa el alzamiento sobre el pavés de Carlos II. A pesar de las licencias del grabador, en la estampa se aprecia una estancia vestida de manera muy similar a lo hasta aquí descrito siendo las colgaduras o tapices que decoran las paredes, los bancos de los Tres Estados y el sitial y dosel del rey los más destacados motivos de ornato[40].

Además de la ornamentación habitual de la sala donde tenían lugar las reuniones de las Cortes y sus ceremonias ordinarias, en lo que respeta a los Tres Estados, eran los acontecimientos de jura de reyes y príncipes los que revestían de mayor pompa y ornato, pues en ellos se desarrollaba una de las mayores representaciones políticas del antiguo reino, la clave o piedra angular del régimen

---

[35] IDOATE, F. “Un ceremonial de la Diputación de Navarra”, *Anuario de historia del derecho español*, nº 27-28, (1957-1958), p. 877.
[36] AGN, Actas Diputación, libro 20, 1778-1783, f. 23.
[37] GARCÍA GAINZA, M.C. et al. “La Pintura”, op. cit., p. 351.
[38] AGN, Actas Diputación, libro 20, 1778-1783, ff. 28 y 29vto. y AGN, Sección Reino, F.ES. 5.531, Libro 4º del Vínculo, 1764-1791, f. 169.
[39] AGN, Actas Diputación, libro 20, 1778-1783, ff. 213vto-214vto.
[40] FLORISTÁN IMÍZCOZ, A. “El uso político de una imagen: el levantamiento sobre el pavés de los reyes de Navarra (1686 y 1815)”, *Revista Príncipe de Viana*, nº 243 (2008), pp. 102-103.

navarro[41]. La importancia de la ceremonia quedaba reflejada no solo por la solemnidad de un meticuloso ceremonial que se fue configurando y asentando a lo largo de toda la Edad Moderna, sino también por el ornato que lo invadía todo trasformando la catedral.

El elemento central de la ceremonia del juramento lo constituía el tablado erigido en el crucero de la seo. Según Huici Goñi, la primera vez que se menciona el tablado en esta función fue en 1586 con ocasión del juramento del príncipe Felipe (futuro Felipe III)[42]. Sin embargo, la relación del juramento como príncipe de Felipe II en Tudela en 1551 menciona en la colegiata un "cadalso" tapizado y aderezado de brocado[43]. De este modo, la construcción del tablado formaba parte de los preparativos de la celebración del juramento tal y como se pone de manifiesto en los que se sucedieron. De hecho, en algunos de los nombramientos de diputados para la disposición del tablado solía especificarse que su construcción era algo inexcusable e indispensable y que debía hacerse *"con las circunstancias que pide el acto"*. Esas circunstancias hicieron que, al igual que en la sala de las Cortes o de la Diputación, los objetos de adorno más significativos fuesen alfombras y colgaduras que convertían el tablado en el escenario de un teatro, como en ocasiones se le llama. No en vano, en el barroco existía una relación estrecha entre el teatro y la forma que se desarrollaban los actos públicos[44]. En 1677 para la jura de Carlos II la documentación describe *"un tablado muy capaz y majestuoso que estaba en el crucero de dicha santa iglesia desde el púlpito del evangelio y pilar de la capilla mayor que corresponde al dicho púlpito hasta la parte del altar de San Gregorio y pared que corresponde al claustro"*. El tablado estaba cubierto y alfombrado y todas las paredes que lo rodeaban vestían *"colgaduras de mucho valor"*. Sobre esta estructura se disponían los bancos de respaldo para los Estados y Tribunales Reales y junto a la pared del claustro, elevado sobre el resto del tablado, se situaba la silla del virrey

[41] MARTÍN DUQUE, A. "«Estados» o «reino». Liturgia de la realeza navarra moderna", en: MARTÍN DUQUE, A. (dir.) *Signos de identidad histórica para Navarra*. Tomo II. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, p. 71.
[42] HUICI GOÑI, M.P. "La Música en el ceremonial de las Cortes de Navarra", en: *El himno de Navarra "Marcha para la entrada del Reyno".* Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987, p. 18.
[43] IDOATE, F. "Juramento del príncipe don Felipe en Tudela", en: *Rincones de la Historia de Navarra*. Tomo III. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1979, p. 43.
[44] MORALES FOLGUERA, J.M. "El arte festivo en el espacio urbano", en: *Fiesta y simulacro*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, p. 30.

"de tela rica" bajo *"rico dosel con el escudo de las armas reales de este reino"*[45]. Además, arrimado al retablo de la capilla de San Gregorio, se colocaba un altar portátil en el que se celebraba la misa con la que comenzaba la ceremonia[46]. Esta descripción del tablado en 1677 corresponde, en suma, al aspecto que tuvo a lo largo de toda la Edad Moderna.

Pero, sin lugar a dudas, las descripciones más detalladas del tablado del juramento son a partir del que se celebró en Pamplona en 1757. La mayor claridad en la documentación no es en ningún modo casual. Desde mediados del siglo XVIII, hubo un interés cada vez más creciente en las Cortes y en la Diputación por llevar a cabo una codificación de sus ceremoniales seculares tal y como muestran los formularios redactados entre 1744 y 1829[47]. En este contexto, no es de extrañar que la relación del juramento del año 1757 sea una de las más detalladas hasta ese momento y que, además, se acompañe de un plano y diseño del tablado realizado por el carpintero del Reino Martín de Somacoiz[48] y publicado en numerosas ocasiones. La relación de aquel año concreta que las *"colgaduras preciosas de damasco carmesí"* ocuparon todo el frente del tablado correspondiente a la pared del claustro y los dos costados del tablado desde esa pared hasta el machón de la epístola de la capilla mayor, por un lado, y el púlpito de la epístola, por el otro. Además del dosel del virrey, se especifica que el altar portátil *"era todo de plata, adornado de ramos de lo mismo y otras preciosas alhajas con mucha luminaria. Y en él se asentaron los sagrados bultos de Nuestra Señora en el sacratísimo misterio de su Purísima Concepción, a su lado derecho el de San Fermín y al izquierdo el de San Francisco Javier, patronos del reino"*[49]. Las colgaduras y piezas de adorno podían tener varias procedencias. La participación del virrey en la composición del tablado debía ser habitual ya que en 1725 se especifica que el dosel y colgadura de la jura eran obligación del virrey[50]. Sin embargo, hacia mediados del siglo XVIII también se intuye la colaboración del Cabildo de la catedral en la ornamentación del tablado.

[45] HUICI GOÑI, M.P. "La Música…", op. cit., pp. 18-19.
[46] FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L.J. (ed.) *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 4...,* op. cit., p. 36.
[47] HUICI GOÑI, M.P. "La Música…", op. cit., p. 20.
[48] FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L.J. (ed.) *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 9 (1757)*. Pamplona, Parlamento de Navarra, 1994, p.118.
[49] *Ibídem*, 102-103.
[50] FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L.J. (ed.) *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 7...,* op. cit., p. 263.

Para el juramento de 1757 el Cabildo manifestó al Reino que *"si en algo puede contribuir a esta función y su mayor solemnidad, lo ejecutará gustoso"*[51]. De igual modo, el altar de plata induce a pensar en esta colaboración, puesto que el Cabildo disponía de una construcción argéntea que solía erigirse en el presbiterio de la seo con motivo del Corpus y la Asunción[52]. Esto queda confirmado en el juramento de Carlos III en 1766 cuando se colocó *"un altar portátil de plata de la Iglesia, a excepción del trono con el frontal de plata correspondiente y sobre él se colocaron una imagen de Nuestra Señora de la Concepción que se trajo de las Recoletas, a su derecha San Fermín y a la izquierda la de San Francisco Javier, ambas de plata que son de la Santa Iglesia"*[53]. Es decir, el altar portátil de plata, sin el templete o trono eucarístico, con los bustos de plata de San Fermín y de San Francisco Javier, labrados en el segundo tercio del siglo XVIII y 1759 respectivamente[54], y la escultura de la Inmaculada de Manuel Pereira de 1649 procedente de las recoletas[55]. Asimismo, en este mismo juramento, con el fin de mitigar las corrientes de aire provenientes de la puerta del claustro, se cerró el arco más próximo al tablado *"con los lienzos de cantería, perspectiva con que la santa iglesia cierra enteramente todo el arco [...] cuando coloca el monumento por semana santa"*[56]. Quizás se tratase del monumento realizado entre 1741 y 1743 por José Pérez de Eulate y el pintor Pedro Antonio de Rada[57].

ORNATO *VERSUS* FIESTA: LAS INAUGURACIONES DE LAS CAPILLAS DE SAN FERMÍN Y LA VIRGEN DEL CAMINO

El adorno de las instituciones del reino no es el único capítulo del ornato en la fiesta pública en Pamplona. Amén de lo hasta aquí dicho, las fiestas extraordinarias celebradas en la capital navarra a lo largo del Antiguo Régimen

---

[51] FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L.J. (ed.) *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 9...*, op. cit., p. 69.
[52] ARDANAZ IÑARGA, N. *La Catedral...*, op. cit., pp. 557-559.
[53] FERNÁNDEZ GRACIA, R. *La Inmaculada...*, op. cit., p. 83.
[54] ORVE SIVATTE, M. *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco.* Catálogo de Piezas. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, p. 141.
[55] FERNÁNDEZ GRACIA, R. *La Inmaculada...*, op. cit., p. 83.
[56] FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L.J. (ed.) *Actas de las Cortes de Navarra (1530-1829). Libro 10...*, op. cit., p. 221.
[57] FERNÁNDEZ GRACIA, R. "Barroco", en: *La Catedral de Pamplona*. Tomo II. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, p. 40.

fueron otro contexto apropiado para el desarrollo del ornato. De entre todos los ejemplos que podrían citarse, merecen reseñarse las dos fiestas de inauguración de las capillas de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo en 1717 y la de la Virgen del Camino en la parroquial de San Saturnino en 1776. Fiestas de gran relevancia que giraron en torno a las dos principales imágenes de devoción popular de la Pamplona moderna.

La primera fiesta se conoce gracias a una relación, citada por Molins[58], de autor anónimo e impresa en Pamplona en 1717, que satisface las principales características de la relación de fiestas barroca cuajada de superlativos e hipérboles. En el texto se describen con gran meticulosidad las fiestas de inauguración de la capilla del patrón de Navarra que tuvieron lugar entre los días 6 y 15 julio de 1717, desde las funciones religiosas, pasando por las corridas de toros, hasta las luminarias y fuegos artificiales[59]. Entre las detalladas descripciones tiene un lugar protagonista todo lo relativo al ornato con el que se revistieron instituciones y particulares, edificios y calles. Por la brevedad de estas líneas, solo puede apuntarse que lo más significativo de la relación es, sin duda, la extraordinaria riqueza que revistió la procesión del día 7 de julio de 1717. No en vano, la procesión era uno de los más importantes ingredientes de la fiesta barroca[60]. Lo más sorprendente de esta función fueron los nueve altares que las diversas comunidades religiosas levantaron a lo largo del recorrido. Todas estas construcciones tenían en común varios motivos en su ornamentación.

El primero y principal de ellos eran las imágenes, en escultura o pintura, de los santos a los que estaban dedicados. De hecho, en estos altares las imágenes se exponían con gran claridad de tal modo que acababa prevaleciendo el sentido narrativo sobre el simbólico[61]. En el altar de los agustinos se situaba, coronando una pirámide, la imagen de San Agustín con la Ciudad de Dios en una mano. En los tres

[58] MOLINS MUGUETA, J.L. *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1974, p. 49.
[59] *Relación de las plausibles fiestas conque ha celebrado la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Pamplona, cabeza del Ilmo. y Fidelísimo Reino de Navarra, la translación de su gran patrón San Fermín, de la antigua capilla a la nueva que ha fabricado su devoción. Sácala al pública y la ofrece a la misma Ciudad uno de sus más rendidos hijos*. Pamplona, Juan Joseph Ezquerro, 1717.
[60] AZANZA LÓPEZ, J. J. "Fiesta, arte y sociedad en la Navarra barroca", en: TORRIONE, M. (ed.) *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, p. 506.
[61] ESCALERA PÉREZ, R. *La imagen de la sociedad barroca andaluza*. Málaga, Universidad de Málaga, 1994, p. 421.

altares en forma de piña que levantaron los Mercedarios se identificaban las imágenes de San Pedro Nolasco, San Ramón Nonato, Santa María del Socorro y rematando el conjunto la Virgen de las Mercedes. De San Pedro Nolasco se dice que estaba vestido de mil primores y de la Virgen que estaba no con menos gala, por lo que quizás se tratasen de imágenes de candelero o de vestir. Asimismo, se mencionan pinturas de Italia y sobre unas colgaduras de damasco carmesí, en los lienzos de los edificios, pinturas de santos, cardenales y venerables de la orden. El altar de los jesuitas acogía las imágenes de San Ignacio, San Francisco Javier, San Francisco de Borja y San Fermín, así como *"maravillosas pinturas"*. El altar de los carmelitas calzados ostentaba a la Virgen del Carmen y en el que se colocó junto a la puerta de la parroquia de San Saturnino a este santo bautizando a San Fermín. El altar de los dominicos proclamaba la grandeza de su orden con las imágenes de Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino, San Vicente Ferrer, Santa Rosa de Lima y otros. Otras vez se intuyen imágenes de candelero ya que se añade que los santos estaban *"vestidos de ricas Galas, y de muchas preciosísimas Joyas"*. El altar de los carmelitas descalzos acogía a Santa Teresa de Jesús y otros santos de su reforma[62].

El segundo aspecto en común eran las piezas argénteas que *"ofrecían mucho que admirar en lo magnífico y primoroso"*. En el primer altar levantado por la comunidad de recoletas se distribuyeron varias fuentes y jarrones de filigrana y en el altar de los mercedarios blandones y candeleros de plata. El altar más rico en lo que a alhajas de plata se refiere debió corresponder al que se levantó ante la iglesia de San Saturnino por el obispo Juan Camargo y en el que había *"Santos de plata lucida […] frontales, tronos, arcos, gradas, fruteros, ramos, blandones, y candeleros; todo de sólida plata, trabajada con mil primores"* que llevaron al autor a afirmar que *"en este Altar se vieron recopiladas todas las riquezas de la Arabia"*. En el de las recoletas la plata se combinó con las reliquias y cuerpos santos, encerrados *"en preciosísimas urnas de blanquísimo alabastro, y de finísimo ébano, engastadas con brillantes Zafiros, y cuajadas de crecidísimas perlas"* y en el de los mercedarios en urnas de cristal. El altar de la parroquia de San Saturnino lucía reliquias engastadas en *"preciosísimas perlas"*. Las imágenes, la plata y los fastuosos relicarios, cuya riqueza y mérito se

[62] *Relación…*, op. cit., pp. 27-31, 33, 35, 38-40.

exageran, se colocaban junto a un gran número de velas que hacían de la luz un factor imprescindible en la decoración de estos altares. Como señala Mínguez, la luz ofrecía una mejor visión de los adornos, especialmente de noche. El altar de los franciscanos era *"una hoguera de Amor, o un Altar encendido, de muchas brillantes luces"* y el de los carmelitas descalzos *"ardía en perennes luces"*. Todo este ornato sensorial destinado a captar la atención de los fieles y a mover sus conductas a través del impacto en los sentidos, mucho más vulnerables que el intelecto, quedaba completado por una ornamentación de carácter intelectual a base de jeroglíficos, versos y composiciones de todo tipo. Los franciscanos dispusieron en su monumento muchos jeroglíficos y poesías. En el de los calzados se leían lemas, rimas y versos. En el altar situado frente a San Saturnino se afirma que los jeroglíficos eran misteriosos y las poesías amenísimas[63].

Pero, lo más destacado en la erección de estos altares fue el gran protagonismo que tuvo el elemento natural en su ornamentación combinado con recursos que podrían llamarse de *"efectos especiales"*. En los impactantes escenarios de apariencia natural de la gran mayoría de altares, la belleza entre lo artificial y lo natural parece rivalizar como si de una competición entre el hombre y la naturaleza se tratase. En este sentido, en el altar de los franciscanos estuvo presente el agua junto al fuego con un evidente carácter simbólico. El altar de los jesuitas contó con un jardín con flores, frutos y pájaros sustentado por cuatro arcos triunfales bajo los cuales circuló la procesión. Los frailes del Carmen simularon el monte Carmelo en cuyas faldas dispusieron flores, frutos, gallinas con una zorra, un lobo con un cordero y un oso que convivía plácidamente con las aves domésticas. El monte, de gran realismo, contaba con grutas en las que se veían eremitas en diferentes actitudes: descansando, orando de rodillas o llamando a oración con el cimbalillo. La construcción disponía de varios molinos que hacían discurrir corrientes de agua desde la parte superior donde se encontraba la imagen de la Virgen del Carmen. En el altar que representaba el bautismo de San Fermín el agua corría continuamente de la concha sostenida por la imagen San Saturnino[64].

En suma, la ornamentación de los altares erigidos hacía gala de un *horror vacui* destinado tanto a *"cantar las glorias de San Fermín"*, a través de la riqueza y el

[63] *Ibídem*, pp. 24-26, 29, 34, 36-37, 40.
[64] *Ibíd.*, pp. 26-27, 30-35.

ornato, como a establecer un diálogo entre lo allí representado y los espectadores. Todas las capas sociales podían interactuar de manera más o menos profunda con la fiesta. Los estamentos más humildes quedarían deslumbrados a través de sus sentidos por una suntuosidad, una riqueza y un colorido muy alejados de su vida cotidiana. La ostentación como medio de ofrecer a la divinidad lo más rico, el orgullo de mostrar y la búsqueda de admiración por lo sagrado a través de valores materiales[65]. Por su parte, los estamentos más elevados podían encontrar deleite en los numerosos jeroglíficos y poesías y en los motivos simbólicos representados. El carácter religioso de estas construcciones no era incompatible con una plausible función lúdica. Acabada la procesión, el altar de los jesuitas no se desmontó sino que se mantuvo iluminado durante la noche[66].

La segunda fiesta tuvo lugar casi sesenta años después en 1776. La fuente para conocer esta efeméride resulta de gran riqueza al huir de muchos de los tópicos de las relaciones impresas. Se trata de una crónica manuscrita cuya trascripción fue publicada en 1924 por Juan Albizu[67]. La crónica se completa con otra muy similar que hizo el prior de la catedral Blas de Oiza en el *Notum* de la seo que recoge los principales acontecimientos de la iglesia mayor de Pamplona desde el primer tercio del siglo XVIII[68]. Las dos crónicas se limitan a los actos religiosos de la inauguración de esta capilla que comenzó el día 24 de agosto con unas vísperas solemnes. Sin embargo, las celebraciones fueron más allá incluyendo hogueras y luminarias, fuegos de artificio, desfiles de mojigangas y carrozas y varios espectáculos taurinos el 2, 3 y 4 de septiembre[69]. Pero, al igual que en la traslación del patrón de Navarra a su capilla, el acontecimiento más destacado de estas fiestas fue la procesión que se celebró el 25 de agosto de 1776.

---

[65] ESCALERA PÉREZ, R. "Es día de alegría grande. Celebraciones y fiestas religiosas en la Andalucía del Barroco", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, Vol. 4 (2011), p. 30.
[66] *Relación…*, op. cit., p. 43.
[67] ALBIZU SAINZ DE MURIETA, J. *La Virgen del Camino. Historia breve de su aparición y culto en Pamplona*. Pamplona, Viuda de N. Aramburu, 1924, pp. 36-43. Hernández Ascunce cita una crónica del sacerdote de la parroquia de San Saturnino Sebastián de Lácar que quizás se corresponda con la citada por Albizu. HERNÁNDEZ ASCUNCE, L. "El antiguo repertorio de la Virgen del Camino. Añoranzas y realidades. Catálogo de obras. Obras populares", *Revista Príncipe de Viana*, nº 31 (1948), p. 227.
[68] Archivo Catedral de Pamplona (ACP). Caja 3.017, libro 49, 3º Notum, "Traslación de Ntra. Sra. del Camino a su nueva Capilla", ff. 43-45.
[69] MOLINS MUGUETA, J.L. et al. "La capilla de Nuestra Señora del Camino", en: *La Virgen del Camino de Pamplona*. Pamplona, Mutua de Seguros de Pamplona, 1987, pp. 76-77.

La procesión de la Virgen del Camino no quedó atrás respecto a la de San Fermín. A lo largo del recorrido las comunidades religiosas erigieron nueve altares a los que se sumaron cinco arcos de triunfo[70]. Asimismo, las casas principales *"ostentaron [...] en exponer sus riquezas aquel día*[71]. Numerosos son los aspectos en común con la procesión de 1717, como el abigarramiento con gran abundancia de imágenes y alhajas en el ornato de estos monumentos. En esta ocasión, la presencia de poesía y textos en la decoración también se repite, quizás motivada por la aparición de arcos de triunfo que sirven como soporte ideal. Así, se apunta que en los huecos de los cantones del primer arco había papelones con décimas alusivas a la Virgen del Camino[72]. En el caso del altar de los franciscanos, el cronista trascribe el papel que pendía de la alforja de la imagen de San Francisco[73]. El altar de los descalzos ostentaba papeles con décimas y octavas muy alusivas a la fiesta[74] y jeroglíficos en forma de laberinto[75]. La presencia de plata y alhajas vuelve a ser reiterativa. Del altar de las recoletas se afirma que sus riquezas no tenían tasa. En el altar de las carmelitas descalzas había *"platillos de plata [...] azafates, bandejas y fuentes"*. En el altar de los dominicos el santo titular apeaba en un trono de plata *"muy ostentoso"*[76]. En este caso, las imágenes volvieron a jugar un papel relevante en el ornato de los altares. El altar de las recoletas mostraba a *"Ntra. Sra. de la Concepción y San Agustín [...] sobre el techo que era especie de solio, pusieron el Belén, que lo tienen muy especial, con animales muy extraños y perfectos, que causó admiración"*[77]. El altar de los franciscanos acogía a la Inmaculada, San Francisco y Santa Clara. *"Ntra. Sra. y Sta. Clara ricamente vestidos, y San Francisco en talla"*[78]. Esta imagen de candelero de la Inmaculada quizás fuese aquella ante la cual la ciudad de Pamplona celebraba su festividad anual en el convento de San Francisco[79].

---

[70] El empleo de arcos de triunfo en el ornato de la fiesta en Pamplona y Navarra fue habitual tal y como muestra AZANZA LÓPEZ, J. J. "Fiesta...", op. cit., pp. 510-512.

[71] ALBIZU SAINZ DE MURIETA, J. *La Virgen del Camino...*, op. cit., p. 40.

[72] *Ibídem*, 38-39.

[73] *"San Francisco a lo Divino; con la alforja dio a correr; a este sitio para ver; a la Virgen del Camino. En tan elevada fiesta; todos sacan lo mejor; yo soy pobre y el menor; mi mejor alhaja es ésta". Ibid.*, p. 39.

[74] *Ibíd.*, p. 40.

[75] ACP. Caja 3.017, libro 49, 3º Notum, "Traslación de Ntra. Sra. del Camino a su nueva Capilla", f. 44.

[76] ALBIZU SAINZ DE MURIETA, J. *La Virgen del Camino...*, op. cit., pp. 39-41.

[77] FERNÁNDEZ GRACIA, R. *Belenes históricos en Navarra. Figuras para la memoria*. Pamplona. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2005, p. 54.

[78] ALBIZU SAINZ DE MURIETA, J. *La Virgen del Camino...*, op. cit., p. 39.

[79] FERNÁNDEZ GRACIA, R. *La Inmaculada...*, op. cit., p. 108.

Pero a pesar de ello, algunos indicios apuntan a que la influencia de los casi sesenta años transcurridos entre 1717 y 1776 se hizo notar en el ornato de los altares. Por una parte, la sensación de *horror vacui* que transmite el texto es menor. Apenas hay referencias a reliquias y relicarios. Además, los elementos naturales y los recursos de artificio, tan presentes en 1717, han desaparecido. Por otro lado, las características del ornato que se valoran parecen haber cambiado. Del primer arco se aprecian sus *"bellísimas pirámides de mucha elevación y proporcionada latitud, con hermosas pinturas académicas"*. El altar de las recoletas *"estaba tan en simetría"*, el de los carmelitas calzados era el *"más gracioso de todos los demás altares, por la situación y el Arco que parecía haberse hecho únicamente para este Altar"*[80] y *"a ninguno cedía en primor, riqueza, simetría y gusto"*[81]. La proporción, la simetría o el gusto que señalan que el concepto de ornato ya había cambiado y caminaba hacia la depuración neoclásica de finales del siglo XVIII.

[80] ALBIZU SAINZ DE MURIETA, J. *La Virgen del Camino…*, op. cit., p. 38-39, 41.
[81] ACP. Caja 3.017, libro 49, 3º Notum, "Traslación de Ntra. Sra. del Camino a su nueva Capilla", f. 44.

LA PROYECCIÓN DE FORMAS BARROCAS EN LOS TALLERES OURENSANOS DE ORFEBRERÍA

Ángel Domínguez López

Universidad de Vigo

RESUMEN: La tardía adscripción de los orfebres ourensanos a las formas decorativas típicamente barrocas, supuso la pervivencia de una platería vinculada a unas líneas muy puristas durante prácticamente todo el siglo XVII, manteniéndose en algunas piezas hasta bien entrado el XVIII. Durante este siglo, el manierismo, que había dado lugar a un buen número de ejemplares caracterizados por su sobriedad, aunque no por ello desprovistos de elegancia, se va ir viendo relegado por la paulatina introducción de una ornamentación típicamente barroca. Prolíferos talleres como el de Manuel Ortiz, Benito Carballal, Manuel Armesto…, atenderán la creciente demanda de platería barroca en los numerosos templos de la diócesis auriense, estilo éste que se va a tener continuidad hasta bien entrado el siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Orfebrería, Platería, Ourense, Barroco, Ornamentación, Iconografía.

ABSTRACT: The late connection of metalsmiths from Ourense to the typically baroque decorative forms, meant the survival of a silver-smithing linked to very purist lines during almost the XVII century, by keeping it in some pieces until XVIII development. During this century, Mannerism, which had open the way for many examples characterised by their sobriety, although with elegance, is going to be set aside by the gradual introduction of a typically baroque ornamentation. Ploriferated workshops like Manuel Ortiz`s, Benito Carballal´s, Manuel Armesto´s ones... are going to deal with the increasing demand of baroque silver-smithing in the many temples of Auriense diocese. This style is going to continue until XIX century development.

KEY WORDS: Metal-smithing, Silver-smithing, Ourense, Baroque, Ornamentation, Iconography.

Al amparo de una importante demanda de orfebrería religiosa por parte de los numerosos templos que conformaban la diócesis auriense, florecen talleres de renombre destinados a cubrir tales necesidades. Ortiz, Armesto, Carballal dejarán

sus marcas identificativas en muchas de las piezas barrocas que han llegado hasta nuestros días.

Aun sin ser un número excesivo, sí es cierto que en Ourense se conservan algunas alhajas destinadas al culto y adscritas a los parámetros goticistas. Son buenos ejemplos algunos cálices, tales como el de Santa María de Amoeiro (Amoeiro), Santa María la Real de Xunqueira de Ambía (Xunqueira de Ambía)… o el incensario de San Paio de Abeleda (Castro Caldelas). Pero sin lugar a dudas, la obra más destacada de esta época es la llamada *cruz preciosa*[1] de la catedral de Ourense, expuesta en el museo catedralicio. Una pieza admirable sobre todo por su tamaño, sin olvidar el dominio técnico, la cuidada imaginería… Junto a esta obra, se podría mencionar la cruz procesional de San Pedro de Moreiras (Toén), un guión delicadamente trabajado, pero de una entidad bastante menor (Fig. 1). Se conservan, asimismo, varias cruces procesionales de metal labradas según las líneas directrices del arte gótico. Estas cruces suelen albergar una decoración bastante recargada que normalmente invade la práctica totalidad de la superficie de las piezas, llevando a cabo una transposición de los elementos arquitectónicos hasta el campo de la platería. Lo mismo sucede con la decoración escultórica, inspirada en los grabados, y todo ello combinado con un amplio repertorio decorativo de carácter vegetal y geométrico.

A pesar de que en algunas de estas alhajas de tradición goticista ya se van atisbando ciertos aires renacentistas (elementos decorativos platerescos), este lenguaje artístico no se asentará plenamente en los talleres ourensanos hasta la segunda mitad del siglo XVI, y aun así, en piezas donde la decoración renacentista se hace valer, los artistas continuarán echando mano de estructuras góticas, junto a otros elementos que evidencian la influencia de un arte que se niega a expirar, siendo uno de los más significativos el uso de las cresterías caladas góticas, que recorren el perímetro de varias cruces procesionales platerescas de la diócesis ourensana.

Una vez que el repertorio ornamental plateresco domina la orfebrería, y que se transforma la tipología y estructura de las piezas, de los talleres ourensanos saldrán numerosas obras de gran calidad, no solo por su depurada técnica, sino

---

[1] GONZÁLEZ GARCÍA, M.A. "Sobre la cruz preciosa del Museos de la catedral de Ourense", *Porta da Aira*, nº 6 (1994-1995), pp. 153-163.

también por el amplio elenco iconográfico y la variedad de elementos decorativos que adornarán las diferentes alhajas (Fig. 2). Nada tendrán que envidiar numerosas piezas de plata conservadas en nuestra diócesis, a las que existen en otros centros orfebres españoles de primer orden; Valladolid, León, Segovia, Salamanca, Zamora, Palencia… La documentación hasta ahora estudiada y relativa a las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siglo XVII, así como los objetos litúrgicos que han sobrevivido a los diferentes avatares, nos dejan entrever que la platería ourensana vive una época de gran esplendor y apogeo por estos años. Buena prueba de ello es el guión que labra para la Santa María de Prado de Miño (Castrelo de Miño), el platero Bernardino de Velasco. En la primera década del siglo XVII, Gaspar González proyecta para el templo de Santa Baia de Banga[2] (O Carballiño), uno de los mejores ejemplares que se conservan en la diócesis en este estilo. Y como éstas, se podría nombrar un amplio listado de obras igualmente de una gran calidad artística; San Vicente de Vilar de Cervos (Vilardevós), San Xoán de Servoi (Castrelo do Val) (Fig. 3), San Mamede de Grou (Lobios)…

Las piezas se este momento aparecen profusamente decoradas, sobre todo las cruces procesionales, donde se suele apreciar un cierto *horror vacui.* Al campo de la platería se traspasa la rica y variada ornamentación empleada en la arquitectura y en la escultura; así, grutescos, guirnaldas de frutas, mascarones, seres fantásticos, los putti… adornan las variadas alhajas religiosas de este momento. Pero además se echa mano de los órdenes clásicos, especialmente en las custodias de asiento y macollas de las cruces procesionales, sustituyendo en ocasiones los fustes de las columnas por cariátides o atlantes.

Finalizando el siglo XVI, el monasterio de San Rosendo de Celanova llama al platero vallisoletano Juan de Nápoles Mudarra para que lleve a cabo una serie de piezas que se precisaban (varios relicarios, pero especialmente las urnas para albergar los restos de San Rosendo y San Torcato). Viendo la envergadura del encargo, este maestro vino acompañado de otros dos plateros; Marcelo de Montanos y Miguel de Mojados. Con tal motivo, la orfebrería ourensana experimenta aires de renovación, puesto que estos artesanos traían consigo nuevos conocimientos en el trabajo de la plata. En sus obras se aprecia un gran clasicismo, son piezas de gran

[2] DOMÍNGUEZ LÓPEZ, A. "A cruz parroquial de Santa Eulalia de Banga", *Argentarium*, Anexo nº 5 (2008), pp. 61-68.

elegancia, pero muy austeras en lo ornamental. Se han desprendido de todo ese repertorio decorativo plateresco, acudiendo simplemente a la utilización de cabujones con esmaltes, cartelas o cartuchos, espejos ovalados…, combinados a lo sumo con pequeños ramilletes de flores, guirnaldas… Característico es también en este momento el famoso punteado, al que tanto se acude sobre todo para los brazos de las cruces procesionales, aportando un interesante efecto de claroscuro. Hubo orfebres que siguieron adscritos a la tradición plateresca, pero los nuevos modelos clasicistas fueron poco a poco cuajando en las piezas de las primeras décadas del siglo XVII.

Estos plateros vallisoletanos[3], marcarán sin duda el devenir de la orfebrería auriense del siglo XVII. La demanda de piezas para el culto por parte de las iglesias de esta diócesis la cubrirán esencialmente los talleres ourensanos, aunque también es cierto que las fuentes nos dejan entrever la llegada puntual de algunas alhajas desde algunos de los principales centros plateros de España[4]. Como no podía ser de otro modo, Valladolid y Madrid serán los principales suministradores a nuestra Diócesis de platería foránea[5]. Desde aquí llegará a mediados del siglo XVII a la iglesia de San Salvador de Damil (Xinzo de Limia), un cáliz con el pie de bronce dorado, siendo su copa y la patena de plata. El importe de la adquisición ascendió a 358 reales. Desde la capital española, manda venir el abad de San Pedro de Laroá (Xinzo

---

[3] BRASAS EGIDO, J. C. *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, Diputación de Valladolid, 1980.

[4] LÓPEZ DOMÍNGUEZ, A. "Noticias sobre la llegada de orfebrería foránea a algunos templos de la Alta Limia ourensana", en: PANIAGUA PÉREZ, J. et al. (coord.) *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana, siglos XVI-XIX.* León, Universidad de León, 2010, pp. 433-448.

[5] Estas piezas en ocasiones eran adquiridas por la fábrica de los templos, pero a veces eran donaciones de gente que estaba residiendo en esas ciudades y que les unía algún tipo de vínculo con Ourense. Es el caso de los varios objetos que remite a la iglesia de San Pedro de Alais (Castro Caldelas) desde Madrid Juan Rodríguez Mondelo, entre los que destaca una corona de plata (AHDO. Libro parroquial 11.4.4 (Alais, San Pedro), f. 80). Lo mismo sucede con la corona de plata enviada por un vecino de Madrid, (nacido en Anllo –San Amaro-) al templo de Santa María de Covas (Cea), por ser un fiel devoto de esta Virgen (AHDO. Libro parroquial 12.7.1 (Covas, Santa María), f. 1). Pedro Rodríguez Pantaleón, residente en Madrid, pero feligrés que había sido de Santa Marta de Moreiras (Pereiro de Aguiar), remite a esta iglesia un relicario para reservar a su Divina magestad [AHDO. Libro parroquial, 32.9.9 (Moreiras, San Martiño), s. f. (inventario 1640)]. En Santa María de Salamonde (San Amaro), funda hacia 1670 una capellanía Francisco de Soto, un vecino de esta parroquia que por aquel entonces residía en Madrid, dejando para el templo una lámpara de plata (AHDO. Libro parroquial, 14.14.13 (Salamonde, Santa María), f. 11). María do Casar, vecina de San Pedro de Moreiras (Toén), pero residente en Madrid al servicio de un músico del Rey, envió en 1635 a este templo entre otras cosas una corona de plata (AHDO. Libro parroquial, 10.8.21 (Moreiras, San Pedro), s. f.). Entre los años 50-60 llega desde Madrid a San Salvador de Damil (Xinzo de Limia) una donación particular con varios bienes, entre los que destaca un cáliz de plata (AHDO. Libro parroquial de Damil (San Salvador), 17.4.1., f. 155).

de Limia), una corona; *"251 reales que costo la corona de plata que yo el abbad traje de Madrid en el año de 66 en que entran 10 reales y medio de a 8 que peso cada uno a diez y ocho reales como entonces passaban 60 reales de hechura y 2 reales de la caxa en que vino"*[6]. En la década de los 80, este templo compra *"…un incensario de plata que el mercader Clemente de Arenillas me trajo de Valladolid que peso 31 onças a 12 reales y 96 de hechura y un pernil de 5 libras a real por el porte importa 463 reales"*[7]. Entre la década de los 60 y los 70, la parroquia de Santa Baia de Castro Escuadro (Maceda), se hace con una cruz procesional de plata en Madrid[8]. En el año 1688, San Pedro de Laroá (Xinzo de Limia), parece que pone de nuevo el punto de mira en la orfebrería vallisoletana, adquiriendo un plato para las vinajeras. Por la plata y hechura se pagaron 117 reales según el recibo del mercader Arenillas[9]. Es probable que viniese de Valladolid, puesto que este mercader ya había trasladado el incensario unos años antes. Mediante una visita parroquial del año 1684[10], se les dejaba encargado a los feligreses de Santa María de Couso de Limia (Sandiás), que mandasen hacer un viril para procesionar al Santísimo, sin embargo, hubo que esperar a que el encargo viniese desde Valladolid hacia finales del siglo XVII o comienzos del siglo XVIII; *"mas compre un beril de plata que en todo inporto trecientos y quarenta reales como constara por dicho de Manuel de Escobedo vecino de Valladolid quien lo hizo"*[11]*. En la última década del XVII, también se hace llegar un incensario desde Madrid para la iglesia de San Pedro de Alais (Castro Caldelas)"*[12].

La documentación evidencia que el número de piezas que se encargan en Valladolid, supera a las llegadas desde Madrid. A los orfebres vallisoletanos no solamente se le encargan piezas de nueva fábrica[13], sino que en ocasiones también

---

[6] AHPO. Libro parroquial de Laroá (San Pedro), 881, f. 93.
[7] AHPO. Libro parroquial de Laroá (San Pedro), 881, f. 123.
[8] AHDO. Libro parroquial 23.2.5 (Castro Escuadro, Santa Baia), f. 42 vº, 148 vº, 156 vº.
[9] AHPO. Libro parroquial de Laroá (San Pedro), 881, f. 136 vº.
[10] AHDO. Libro parroquial de Couso de Limia (Santa María), 35.3.3, f. 11.
[11] AHDO. Libro parroquial de Couso de Limia (Santa María), 35.3.3, f. 93.
[12] AHDO. Libro parroquial 11.4.5 (Alais, San Pedro), f. 12 vº.
[13] Para San Salvador de Sande (Cartelle), se labra en Valladolid a finales de siglo una lámpara de plata (AHDO. Libro parroquial 9.11.6 (Sande, San Salvador), s. f.). En los últimos años de la centuria, la parroquia de San Xurxo de Acevedo do Río (Celanova), pone el punto de mira en la platería Vallisoletana, y allí manda labrar un incensario [(AHDO. Libro parroquial 36.1.15 (Acevedo do Río, San Xurxo), f. 6. (Relación de gastos de la iglesia desde septiembre de 1686 hasta enero de 1690)] y un cáliz con su correspondiente patena (AHDO. Libro parroquial 36.1.15 (Acevedo do Río, San Xurxo), f. 12), todo ello de plata. En Valladolid además de plata, también se adquirieron 4 candeleros de metal (AHDO. Libro parroquial 36.1.15 (Acevedo do Río, San Xurxo), f. 9). Para San Mamede de A Canda (Piñor), llega en 1671 de tierras vallisoletanas un viril de plata con el pie de metal plateado (AHDO. Libro parroquial, 12.2.16 (A Canda, San Mamede), s.f.). Santa María de Ríos (Riós), atesoró un

se les hacen llegar alhajas usadas para su fundición y renovación. Así sucede con uno de los cálices de Santa Baia de Castro Escuadro (Maceda) en la primera mitad del siglo XVII; *"costo un caliz de plata que trajo de valladolid dicho abbad ciento y noventa y dos reales porque aunque pesso mas se rebajo con otro caliz viejo quebrado que se dio por el peso por manera que lo que costo liquidamente fueron dichos ciento y noventa y dos reales"*[14] .

Estas formas clasicistas, austeras, severas, puristas, pero al mismo tiempo cargadas de elegancia, pervivirán durante todo el siglo XVII, proyectándose aun en las primeras décadas del siglo XVIII. Isidro de Montanos "el viejo", labró en su taller un gran número de cruces procesionales con estas características, entre las cuales cabría mencionar la de Santa María de Vilar de Ordelles (Esgos), Santa María de Boazo (A Teixeira), Santiago de Zorelle (Maceda)… Pero son muchos los ejemplares que se conservan en nuestra geografía; San Martiño de Pazó (Allariz), San Vicente de Graices (A Peroxa) (Fig. 4), Santo Estevo de Ribas de Sil (Nogueira de Ramuín)…

No obstante, desde finales de la centuria, se va apreciando en las obras, especialmente en las cruces parroquiales, como se van a ir introduciendo tímidamente ciertos elementos ornamentales característicos del estilo barroco, ya utilizados en arquitectura y escultura. Estos motivos decorativos irán invadiendo cada vez más la superficie de las piezas, ganando en exuberancia, para desembocar en la segunda mitad del siglo XVIII en la platería rococó. Veneras, rocallas, ramilletes de flores, cartelas enrolladas, cabezas de ángeles que descansan sobre nubes –tanto individuales como pareadas-, medallones, volutas…forman parte del rico repertorio ornamental que acompaña a la orfebrería de este momento. Con respecto a la técnica, se sigue utilizando la fundición y el cincelado, pero va a cobrar especial interés el repujado.

importante número de piezas procedentes de Valladolid hacia mediados de siglo - cáliz y patena, naveta, vinajeras y platillo- (AHDO. Libro parroquial, 39.14.17 (Riós, Santa María), f. 108). Desde estas tierras, y con destino a San Mamede de Puga (Toén), llegaron a finales de siglo una cruz de bronce plateada (AHDO. Libro parroquial, 10.12.5 (Puga, San Mamede), s. f.) y un viril del mismo material (AHDO. Libro parroquial, 10.12.5 (Puga, San Mamede), s. f. Relación de las novedades que se fueron adquiriendo para el servicio del templo desde el inventario de bienes de 1688. Se asientan después de la visita de 1699).

[14] AHDO. Libro parroquial 23.2.5 (Castro Escuadro, Santa Baia), f. 6.

En tierras ourensanas, el esplendor de la platería de este siglo llegará a partir de la segunda mitad[15], momento en el que se encargan numerosos objetos litúrgicos nuevos, aprovechando también para renovar otros existentes que en muchos casos ya acusaban el continuado uso, y en otros se pretendían adaptar a los nuevos gustos imperantes.

Córdoba y Salamanca serán los dos centros por excelencia de la platería de este momento. Salamanca[16] proyectó numerosa obra fuera de sus fronteras, irradiando sus piezas por varias ciudades limítrofes, e incluso hacia otros centros más alejados, tal es el caso de la diócesis auriense, donde se conservan piezas punzonadas en estas tierras, así como el testimonio documental de otras que no han llegado a la actualidad[17]. Uno de los talleres salmantinos con mayor demanda de piezas religiosas fue el de Manuel García Crespo. Xinzo de Limia[18] y varios templos limítrofes dan buena fe de ello; a mediados de siglo el párroco de San Salvador de Damil (Xinzo de Limia) le encargará una cruz procesional. Desde esa misma ciudad, y se presume que de la misma tienda, el templo adquiere para su servicio un copón y un portaviático. En 1764, el Sr. D. Benito Gallardo Pereira, canónigo de la Catedral de Ourense, y visitador del obispado, manda que se haga una relación de los gastos de la iglesia, puesto que el edificio se había construido de nuevo. Con tal motivo se lleva a cabo un resumen de todos los gastos[19] desde el año 1754. La igrexa contaba con 8069 reales y 8 maravedís, *"Mas tiene en su favor un caliz de plata viexo con su patena peso de diez, y seis onzas, y media su valor trescientos, y treinta reales", "Mas otro caliz de plata viexo con su patena que pesó diez, y seis [onzas] su valor trecientos, y veinte reales", "Un copon de plata mal formado que pesó con su crucita quince onzas su valor trescienttos reales"*. Sumando el valor de esta plata el superávit del templo ya ascendía a 9019 reales y 8 maravedís. En el año 1756 consta el gasto siguiente:

[15] BARRIOCANAL LÓPEZ, Y. "Acercamiento al arte de la platería desde el marco profesional. Exámenes de plateros en Ourense (1783-1853), *Boletín Auriense*, nº 26 (1996), pp. 81-95.
[16] PÉREZ HERNÁNDEZ, M. *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca, (siglos XV al XIX)*. Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990.
[17] Además de objetos litúrgicos de plata, también se adquirieron piezas de metal, así, desde San Miguel de Cima de Ribeira (Xinzo de Limia), se mando venir desde Valladolid "…una cruz de metal dorado que vino de Valladolid dia catorce de Abril del año de setenta y nuebe costo ciento y cincuenta y seis reales". (AHDO. Libro parroquial de Cima de Ribeira (San Miguel), 17.3.1., f. 93)
[18] DOMINGUEZ LÓPEZ, A. "A arte da pratería na Alta Limia. Ourivería relixiosa", en: RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, X. (ed.) *Patrimonio cultural da Alta Limia. Discurso histórico e ordenación do territorio.* A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2013, pp. 347-363.
[19] AHDO. Libro parroquial de Damil (San Salvador), 17.4.1., f. 136 vº.

"De la hechura, y dorado de un copon que llegó de Salamanca en catorce de dicho mes (enero) su peso veinte onzas menos quarta, su valor sietecientos y onze reales", "De una caxa para el veatico tambien dorada con su bolsa bordada trescientos treinta y ocho reales y veinte y dos maravedís", "Del porte de estas dos Alaxas desde Salamanca aqui quince reales". Antes de firmar el abad estas cuentas quiere aclarar que non ten idea de momento de darle a su iglesia *"…una cruz procesional (que mande hazer en Salamanca, y pague a Manuel Garcia Crespo) de plata de buen gusto con sus sobre puestos de bronce dorado; cuio dominio, y propiedad por ahora tambien reservo en mi…"*. Pero sin duda, para una de las iglesias que más trabajará el taller de Manuel García Crespo será para la de Santa Mariña de Xinzo de Limia[20]. En el año 1756 labra una caja para el viático y un viril, y al año siguiente un copón. Bien satisfecha debía de estar esta iglesia con las piezas que iba comprando en Salamanca, puesto que en 1763 se hace venir una cruz procesional y un sagrario. Poco después, y a título personal, el párroco hace una serie de encargos al platero Crespo. Dichas piezas (seis candeleros, dos ciriales y una cruz de altar), aunque las conservaría en propiedad el abad D. Bernardo Álvarez Salgado, estarían destinadas a cubrir las necesidades de su templo. En 1756, el anejo de Santa María de Xinzo de Limia, Santa María de Lamas, también adquiere en Salamanca –y muy probablemente en el taller de García Crespo-, un copón sobredorado y un portaviático. Para la ejecución de estas alhajas, la fábrica del templo entregó otras piezas de plata que ya no se encontraban en condiciones de seguir cumpliendo su función dignamente: un copón viejo, un portaviático y una crucecita de oro que habían dado de limosna al templo.

La documentación también constata en este siglo la llegada de algún objeto litúrgico procedente de Madrid. Este es el caso por ejemplo del cáliz con su respectiva patena, adquirido en los primeros años de la centuria en el taller de Cristóbal de Alfaro; *"Comprosse un caliz a D. Xptobal de Alfaro platero de su magestad y vecino de Madrid, sobredorada la copa y patena hizo de coste treinta y dos onzas, con mas doçe Reales de porte que todos hazen quatrocientos y nobenta y dos Reales y para esto me restituio un Religiosso de Santo Domingo de Rivadavia quatro cientos Reales…"*[21] .

[20] LÓPEZ DOMÍNGUEZ, A. "Noticias sobre la llegada…", op. cit., pp. 434-435.
[21] AHDO. Libro parroquial 13.12.7 (Mourillós, San Pedro), f. 206.

Gran proyección tendrán las formas barrocas en los principales talleres de orfebrería de la Diócesis auriense. Atrás se iba dejando la sobriedad ornamental de las piezas, para ir incorporando paulatinamente todo el repertorio ornamental típico del barroco, herencia de la arquitectura y escultura. Todo un proceso que culminará en las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, cuando la platería ourensana alcanza un periodo de gran esplendor. Las cruces procesionales, serán sin duda el mejor exponente de esta etapa, y las que mejor evidencian la ornamentación típica del momento, así como la imaginería, que de nuevo vuelve a ocupar un lugar destacado en este tipo de obras. Estas piezas se verán invadidas de decoración, ofreciendo los talleres ejemplares en la mayoría de los casos de un tamaño más que generoso, de gran suntuosidad y vistuosidad (combinación de la plata en su color con ciertos elementos sobredorados), con unos árboles que se alejan de las formas rectas y rígidas del clasicismo, tornándose en perímetros muy sinuosos, que aportas sensación de movimiento a través del juego de la curva y la contracurva. Los diseños aportados por los talleres ourensanos del momento son muy similares, haciéndose bastante dificultosa su adscripción en los casos en los que no existe marcaje o fuentes documentales que lo atestigüen. Decir asimismo que un importante número de las piezas conservadas en este periodo portan sus correspondientes marcas (tanto la del platero como las de la ciudad de Ourense).

Por lo referente a la iconografía, las cruces parroquiales volverán a albergar un número considerable de figuras, eso sí, sin llegar en ningún caso a la relevancia que tuvieron en los guiones del renacimiento plateresco, tanto en lo relativo a la cantidad como especialmente a la calidad.

En la segunda mitad del siglo XVII, más bien hacia las últimas décadas, ciertas cruces empiezan a incorporar algunos elementos decorativos que nos evidencian un cambio. Tímidamente se va echando mano de recursos como las ces… que cada vez van a ir ocupando más superficie, evidenciando una ornamentación a cada paso más recargada. No obstante, en este primer momento, los guiones no alteran para nada la estructura manierista que tanto éxito y perdurabilidad tuvo en nuestra Diócesis. Ejemplo de esto es la cruz de Santiago de Parada de Amoeiro[22] (Amoeiro), que ejecuta en la última década del siglo XVII el orfebre Francisco Santos. Sin embargo,

[22] GONZÁLEZ GARCÍA, M.A. *Todos con Santiago. Cruces alzadas en honor del Señor Santiago en la Diócesis de Ourense*. Santiago, Xunta de Galicia, 1999, p. 94.

por lo relativo a la iconografía, éste es todavía muy reducida, concentrándose las dos únicas imágenes en ambas caras del cuadrón central. En uno de los lados el crucificado, y en el lado opuesto, una representación de Santiago Peregrino, enmarcado a cada lado por tres veneras. Esta misma estructura clasicista, así como una igual disposición de los motivos iconográficos, pero con una decoración barroca más expresa, se repite en la cruz de San Vicente de Lobás (Calvos de Randín). En 1697, Francisco Mansilla y Córdoba, platero asentado en la villa de Vilanova dos Infantes (Celanova), realiza la cruz de Santa María de Lampaza (Rairiz de Veiga). Labra una pieza con un árbol de estructura todavía muy clasicista, pero con una ornamentación que resulta ya bastante recargada. Mucho más innovador es el nudo, con un diseño plenamente barroco, decorado con cabezas de ángeles aladas sobrepuestas, y flanqueadas por grandes ces, motivo este último, al que se recurre para adornar las otras partes de la macolla. La imaginería se sigue limitando a las dos figuras del cuadrón central. Además del progresivo aumento de decoración en los árboles de las cruces, también se irá introduciendo en las piezas una mayor variedad iconográfica, especialmente en las macollas. Éstas suelen estar divididas en diferentes campos, albergando generalmente cada uno de ellos una hornacina con una imagen sobrepuesta, generalmente apóstoles. Este es el modelo que proyecta Francisco Antonio Mira Feijoo en la cruz de San Martiño de Arauxo (Lobios).

Si se hablase de una tipología de cruz procesional predominante en la diócesis auriense, esa sería sin duda la rococó. En las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, la orfebrería ourensana experimenta un gran auge, prueba de ello son los numerosos guiones que albergan los templos. De mayor o menor tamaño, de macolla simple o de dos cuerpos, pero lo cierto es que casi todas presentan una tipología muy similar, siendo difícil identificar las obras con su correspondiente taller, en caso de no tener la información suficientemente necesaria para ello.

Uno de los talleres de mayor sona de esta época, será sin duda el de Benito Carballal. Este artista empezará trazando cruces, con unos árboles con una estructura todavía muy vinculada al manierismo, pero con un tipo de ornamentación que habría que encuadrar ya en un barroco pleno. Es lo que ocurre por ejemplo con la de San Mamede de Puga (Toén) (Fig. 5), o la de Santa María de

Vilamaior da Boullosa (Baltar), piezas prácticamente exactas, donde la diferencia más notable la marca la imagen sobredorada que se colocó en el reverso del cuadrón central. En el primer caso, la iconografía del patrón del templo; San Mamed, y en el segundo una Inmaculada que descansa sobre la media luna, rodeada de rayos. Los nudos de ambas obras, constan de dos cuerpos, siendo los inferiores de mayor entidad. Cada cuerpo se divide en seis espacios, cobijando cada cual una imagen sobredorada. Cada macolla al estar dividida en doce registros, se presta perfectamente para albergar la iconografía de los doce apóstoles -generalmente es lo que se suele representar-, no obstante, en el caso de Vilamaior da Boullosa, se opta por una solución más compleja, prefiriendo en este caso diferentes imágenes del santoral; San Francisco de Asís, San Joaquín, San Marcos, Santa Lucía, una Inmaculada, San Sebastián, San Pedro, San Juan Bautista…

Pero Carballal también se adscribirá al estilo de cruz rococó, un modelo donde el cambio más sustancial se produce en el árbol, puesto que las macollas conservarán la misma disposición. Es el momento de la pérdida total de esa rigidez de los brazos heredada de las piezas manieristas, dando lugar a unos perfiles muy dinámicos, sinuosos, dominados por la curva y la contracurva. Estos árboles suelen ser más anchos que los anteriores modelos, creando unas alhajas muy vistosas, que dan sensación de gran ostentación, y que sin duda debieron de ser del agrado de los párrocos y feligreses de la época, a juzgar por su aceptación y el número tan significativo de cruces que a día de hoy se conservan. Buen ejemplo de lo expuesto son las cruces de San Salvador de Sande (Cartelle), Santa María de Perrelos (Sarreaus) (Fig. 6), Santiago de Anllo[23] (San Amaro)…, piezas de gran similitud, realizadas en la década de los 70, y todas ellas con sus debidas marcas[24]. En estos casos, aunque los árboles resultan muy vistosos y ricos, las macollas pasan más desapercibidas que en los ejemplares de Vilamaior da Boullosa o San Mamede de Puga, puesto que se componen de un solo cuerpo, resultando por lo tanto menos opulentas. Con respecto a la imaginería, en todas ellas queda relegada al cuadrón central y a las imágenes sobrepuestas del nudo. En la intersección de los brazos de

---

[23] DOMÍNGUEZ LÓPEZ, A. "Alaxas para o culto na igrexa de Santiago de Anllo", *Argentarium*, Anexo nº 7 (2012).

[24] La cruz de Santiago de Anllo fue labrada en 1775, dos años más tarde, Carballal se ocuparía de la de San Salvador de Sande, y en 1778 ejecutó la de Santa María de Perrelos. Las piezas llevan la marca del platero CARL/BAL, acompañada de una torre, un león y una espada (marcas de la ciudad de Ourense en estos momentos).

las cruces, por su parte anterior, se pueden contemplar las imágenes de los crucificados, y en la posterior la de las advocaciones de los templos, con la excepción de la de Sande, que el Salvador se sustituye por una Inmaculada rodeada de un nimbo de rayos. En la cruz se Sande, se repite la representación de la Inmaculada que en este caso descansa sobre la media luna, y está flanqueada a cada lado por dos querubines, cerrando el conjunto de nuevo un nimbo de rayos. En Anllo al patrón se representa como Santiago Matamoros a caballo, el cual alza la mano en la que porta la espada, y dirige su mirada hacia el suelo, hacia los derrotados. El caballo descansa sobre las patas traseras.

Del taller de Manuel Ortiz[25], son muchas las cruces parroquiales que a día de hoy se conservan en la diócesis. Los árboles de sus guiones, salvo detalles, suelen ser muy similares, y en las macollas juega también con nudos de un solo cuerpo y de doble cuerpo. Se supone que este hecho era por cuestiones económicas, los comitentes, dependiendo del dinero que tenían a su disposición, encargarían una u otra variante. Ejemplares de nudo simple son la cruz de San Miguel de Melias (Coles) (Fig. 7), Santiago de Trasariz (Cenlle), Santa María de Salamonde (San Amaro), Santiago de Corneda (O Irixo)… Ortiz a la hora de decorar los brazos de sus cruces, echa mano de la ornamentación típica de su momento (ramilletes de flores y frutos, querubines individuales o pareados, motivos florales muy logrados…), pero además incorpora una variada iconografía. Así, en el anverso de la cruz de Melias, en los extremos de los brazos, incorpora unos medallones superpuestos que representan el tetramorfos. Sin embargo, es de destacar la notable merma de calidad en estas representaciones si se compara con las cruces del renacimiento plateresco. En el reverso, las terminaciones de los brazos se ornamentan con querubines, individuales en dos casos y pareados en otros dos. La cruz de Salamonde presenta la misma disposición, y en los ejemplares de Corneda y Trasariz, el artista huye de este tipo de iconografía, rellenando los espacios con ángeles alados. Los cuadrones centrales se solucionan con formas circulares, con la representación en el anverso de Jerusalén, a la que se antepone una imagen del crucificado. En los reversos las advocaciones parroquiales, en el caso de Trasariz y Corneda se adhiere una representación de Santiago Matamoros. En la cruz de Salamonde se recurre a una

[25] Su obra se documenta entre las últimas décadas del siglo XVIII, y los primeros años del siglo posterior. Sus piezas suelen llevar las marcas de la ciudad, así como la del propio platero: OR/TIZ.

imagen de la Virgen sobre un fondo rayado, la cual está siendo coronada por dos ángeles de cuerpo entero, y acompañada por otros dos querubines a sus pies. En Melias, el patrón es San Miguel, y así consta en el reverso de su cruz. Se plasma una imagen del arcángel con su escudo y su lanza pisando y venciendo al demonio, dicha imagen se proyecta sobre un fondo rayado que aporta un efecto de claroscuro. Aparte de este tipo de cruces, su taller elabora también guiones de doble cuerpo, pudiéndolo ejemplarizar en Santa María de Astariz (Castelo de Miño) y Santiago de Rubiás (Ramirás). Estas piezas resaltan por su envergadura, pero aparte, presenta también un repertorio iconográfico más rico. Además de las imágenes de los apóstoles que decoran el nudo, y de las del cuadrón central, los extremos del brazo longitudinal de la cruz de Ramirás alberga una representación del Padre Eterno y de la Magdalena, y los remates del brazo transversal, dos medallones con sendos evangelistas. Lo anteriormente dicho es extrapolable a la cruz de Astariz, con la salvedad de que la Magdalena se sustituye por la representación de tres ánimas. Al igual que sucedía en San Miguel de Melias, los espacios del reverso se rellenan con querubines alados.

En las últimas décadas del siglo XVIII, se tiene documentada obra que sale del taller de Luis López Boán, perviviendo algún ejemplar en la actualidad. La cruz de Santa María de Lamela (Pereiro de Aguiar), es una buena muestra de que este orfebre está trabajando al igual que sus colegas de profesión ya citados, con modelos rococós. Esta cruz, con una macolla de un solo cuerpo, es de una disposición prácticamente idéntica a las salidas de los talleres de Ortiz o Carballal. En la misma línea trabajarán otros talleres ourensanos como el de Carlos Feijoo Lizana o Manuel Armesto, dejando este último su impronta en varios guiones de la diócesis, es el caso por ejemplo del conservado en la iglesia conventual de San Salvador de Celanova (Celanova), en el que simplemente se varía levemente el esquema de la macolla con respecto a los ejemplares que se han ido mencionando con anterioridad.

Ya entrado en el siglo XIX, dos orfebres tendrán especial significancia en la platería ourensana; Juan Rañoi y José Gregorio Menendez[26]. Del primero sobre todo, son numerosos los cálices, custodias…que se conservan por la geografía ourensana, siendo las cruces procesionales las obras más sobresalientes. A pesar de la

[26] Rañoi marcas sus piezas con su apellido en letras mayúsculas, uniendo la a y la ñ. Menéndez también utiliza su apellido como marca, sin ninguna abreviatura.

cronología en la que nos movemos, la tipología de la platería en nuestra diócesis, apenas acusa cambios. Rañoi continúa con la tradición rococó, y buena prueba de ello es la cruz procesional que con su punzón se conserva en San Martiño de A Mezquita (A Mezquita).

Menéndez también se adscribirá a los modelos rococós, tal y como lo demuestra en la cruz de Santa Mariña de Augas Santas (Allariz). Este platero labra y marca la pieza, asentando su coste en el libro de fábrica de la iglesia, el cura D. Tomás Vila Cid, cuando ajusta las cuentas del templo para el periodo comprendido entre el 16 de julio de 1819 y el 30 de octubre de 1822; *"tres mil siete cientos treinta y seis reales importe de ciento ochenta y seis onzas, y treze adarmes que pesa la Plata de la cruz. Echura a razon de 7 reales y medio la onza mil quatro cientos tres reales. Dorado siete cientos reales. Cruz interior de madera y subiote de cobre en el cañon 41 reales. Cuias partidas suman 5880 reales de cuias partidas se rebajan mil quatro cientos quarenta reales importe dela cruz vieja, la caja de plata de los santos oleos y una vinajera, que se dieron para ayuda de dicha cruz y se queda el importe liquido de la cruz en 4440. La caja de madera, vestido de vaeta, y hasta de la cruz ciento quatorze reales"*[27].

Una obra de gran envergadura (Fig. 8), con una macolla dominada por la curva y la contracurva, con unos perfiles muy sinuosos, que le otorgan a la pieza gran dinamismo. Los brazos de la cruz se ornamentan mediante apliques sobredorados; en el centro se colocan ramilletes de flores y en los extremos del brazo longitudinal dos medallones con la representación de los evangelistas en la cara anterior y otros dos en la posterior. Los remates del brazo transversal se decoran en el anverso y reverso con parejas de querubines. Para el cuadrón central se adopta una solución circular, en el anverso se representa la Jerusalén y delante de la misma se antepone la imagen del crucificado, con la calavera y las tibias en aspa a sus pies. El reverso queda reservado para la patrona de la parroquia, Santa Mariña, representada de cuerpo entero y portando en una mano la cruz y en la otra la palma del martirio. Asimismo, un ángel se dispone a coronarla. La parte principal del nudo se concibe como un gran cilindro que se articula en dos cuerpos, uno inferior más desarrollado y otro superior de menor envergadura. Cada uno de los cuerpos aparece dividido en

[27] AHDO. Libro parroquial 1.1.20 (Augas Santas, Santa Mariña), f. 27 vº.

seis registros, los cuales acogen hornacinas con imágenes de apóstoles sobrepuestas. El cuerpo cilíndrico se ve rematado por una forma cupular, la cual se divide en seis registros reiterando constantemente dos elementos relacionados con Santa Mariña: la palma del martirio y la corona. Pero especial transcendencia tiene el cuerpo inferior semiesférico que recibe al cañón, en este caso también se divide en seis espacios, albergando cada uno de ellos una escena grabada de la vida de Santa Mariña. Aunque sin seguir un orden cronológico, esto es lo representado: Un pasaje de su vida cotidiana de niñez, pastoreando con su rebaño al lado de la torre de Sandiás. Uno de los milagros de la Santa, cuando consigue encerrar en un cobertizo a las aves que le habían mandado guardar para que no estropeasen los cultivos mientras la gente acudía a misa, ante su imposibilidad de acudir, obra este milagro. Asimismo también se narran algunos de los martirios por los que tuvo que pasar Santa Mariña; fue encerrada en un castillo, atada y lanzada a un estanque (sobre ella se representa un águila portando las coronas del martirio), y asimismo, también la intentaron quemar viva en un horno del que logró huir. La última escena es ya la de su decapitación, y en ella se representa también la paloma con una cruz en el pico que Dios le había enviado durante sus martirios para reconfortarla (Fig. 9).

En su trayectoria, Menéndez se irá desprendiendo de las formas rococós para ir evolucionando hacia formas más contemporáneas, y buena prueba de ello en la cruz de Santa Mariña de Xinzo de Limia, una obra con un modelo que ya nada tiene que ver con la de Augas Santas.

Cualquiera de estos talleres que se han ido mencionando, también han proyectado las formas barrocas y su evolución hacia soluciones rococós, en otros piezas muy diversas; cálices, copones, incensarios, navetas, custodias… Por hacer alguna mención, Ortiz labra una interesante custodia de mano para la iglesia de Santiago de Corneda (O Irixo) (Fig. 10), recargada con la ornamentación típica de este momento, la acompaña de dos imágenes sobrepuestas en la parte superior del resplandor; Dios Padre y la representación del Espíritu Santo. En el pie echa mano de un cordero pascual, un pelícano, así como espigas y racimos de uvas que se entremezclan con hojas de parra. El taller de Laxe será el encargado de proyectar un cáliz-custodia de gran interés para la parroquia de Santa María de Laroá (Xinzo de

Limia), adscribiéndose a un modelo de gran acogida en los principales centros plateros españoles de la época.



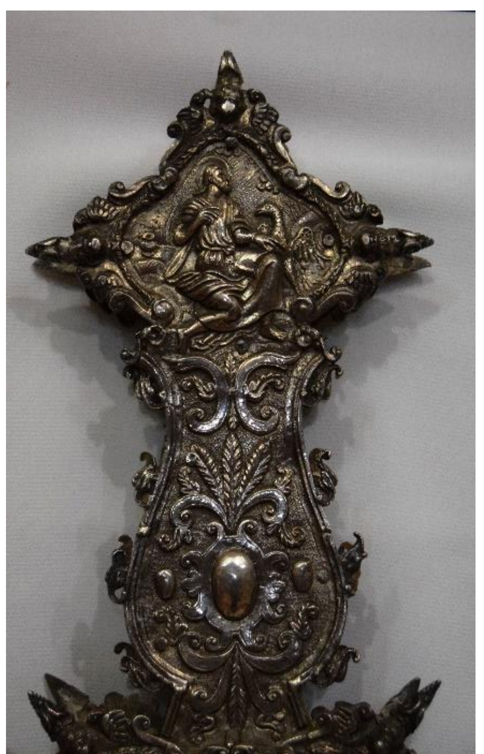


Fig. 1. *Cruz parroquial*. Iglesia de San Pedro de Moreiras, Toén. Foto: Ángel Domínguez López [ADL].

Fig. 2. *Cruz parroquial* (detalle). Iglesia de San Vicente de Vilar de Cervos, Vilardevós. Foto: [ADL].



Fig. 3. *Cruz parroquial*, Cea, 1594. Iglesia de San Xoán de Servoi, Castrelo do Val. Foto: [ADL].



Fig. 4. *Cruz parroquial,* 1640. Iglesia de San Vicente de Graices, A Peroxa. Foto: [ADL].



Fig. 5. *Cruz parroquial (árbol),* Benito Carballal. Iglesia de San Mamede de Puga, Toén. Foto: [ADL].



Fig. 6. *Cruz parroquial (árbol)*, Benito Carballal. Iglesia de Santa María de Perrelos, Sarreaus. Foto: [ADL].



Fig. 7. *Cruz parroquial,* Manuel Ortiz. Iglesia de San Miguel de Melias, Coles. Foto: [ADL].



Fig. 8. *Cruz parroquial,* Menéndez. Iglesia de Santa Mariña de Augas Santas, Allariz. Foto: [ADL].



Fig. 9. *Cruz parroquial* (Detalle. Escenas de la vida de Sta. Mariña. Decapitación). Menéndez. Iglesia de Santa Mariña de Augas Santas, Allariz. Foto: [ADL].



Fig. 10. *Custodia.* Ortiz. Iglesia de Santiago de Corneda, O Irixo. Foto: [ADL].

EL CABILDO DE LA CATEDRAL DE MALLORCA Y LOS CANDELABROS DE JOAN MATONS (1704-1718) [1]

Sara Gutiérrez Ibáñez

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN: En la catedral de Mallorca se conservan dos candelabros de siete brazos realizados por Joan Matons. Su proceso de fabricación fue muy dilatado, de 1704 a 1718, y estuvo sujeto a diversos contratiempos. El objetivo de este artículo es narrar las acciones llevadas a cabo por el Cabildo gracias al estudio de las cartas intercambiadas por los distintos agentes vinculados a la obra.

PALABRAS CLAVE: Joan Matons, Catedral de Mallorca, Orfebrería, Candelabros, Antoni Castillo, Domingo Fogueras.

ABSTRACT: The Cathedral of Majorca preserves two seven-branched candelabra made by Joan Matons. There were some setbacks during their long creation process that took place from 1704 to 1718. The purpose of this paper is to describe the actions made by the Cathedral Chapter as a promoter by studying the letters sent by the stakeholders.

KEYWORDS: Joan Matons, Cathedral of Majorca, Metalwork, Candelabra, Antoni Castillo, Domingo Fogueras.

El tesoro de la catedral de Mallorca custodia dos monumentales candelabros de siete brazos fabricados entre 1704 y 1718 por el platero Joan Matons. Se trata de una obra de excepcional trabajo artístico, valorada como una de las más destacadas de la orfebrería peninsular de inicios del siglo XVIII (Fig. 1). Su proceso de

[1] Este artículo presenta las primeras conclusiones de una tesis doctoral en curso centrada en el estudio del platero Joan Matons y realizada en la Universitat Autònoma de Barcelona bajo la dirección de los profesores Marià Carbonell i Buades y Joan Domenge i Mesquida. La investigación se lleva a cabo gracias a la financiación obtenida de una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU 2014) otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Las imágenes de los candelabros que ilustran el texto han sido publicadas con la autorización del Cabildo de la catedral de Mallorca. Quisiera agradecer al Dr. Carbonell y al Dr. Domenge la lectura del presente artículo y sus indicaciones para mejorarlo.

fabricación fue muy complejo y terminó en un pleito que enfrentó al platero y a los canónigos hasta 1730 y que retuvo la obra en Barcelona hasta 1721. La extensa documentación que generó tan dilatado proceso ha sido estudiada en parte, pudiéndose señalar tres contribuciones clave, además de otras aportaciones menores y fichas de catálogo[2].

La primera referencia ineludible es la de J. Ramis de Ayreflor (1947), con numerosas noticias procedentes principalmente de las actas capitulares[3]. Años más tarde, J.R. Triadó (1992) dio a conocer la documentación notarial conservada en Barcelona —contrato y recibos— que permitió concretar aspectos del largo proceso de fabricación[4]. J. Domenge (1995) sumó a estas dos aportaciones la información del memorial ajustado del pleito y demostró cómo la documentación relacionada con el litigio era una fuente de valor inestimable para el estudio no sólo de la obra, sino también del artífice y de su contexto artístico[5]. Planteó, además, la necesidad de un estudio pormenorizado de la documentación epistolar que intercambiaron los distintos agentes implicados en la obra, la cual utilizó parcialmente para aportar nuevos datos. A lo largo de este trabajo se retoman precisamente estas cartas y se realiza una relectura de las actas capitulares con el objetivo de realizar una aproximación documental a la posición del Cabildo desde que se planteó la realización de la obra hasta que ésta llegó finalmente a Mallorca[6].

EL ACUERDO DE FABRICACIÓN Y LA ELECCIÓN DEL ARTÍFICE

En reunión capitular del 28 de noviembre de 1702 se encargó a los canónigos Francesc Alcover, Ramon de Salas y Antoni Castillo que consultaran cómo podrían

[2] Recientemente han sido objeto de una ficha de catálogo realizada por CRUZ VALDOVINOS, J. M. “Candelabros. Joan Matons (siglos XVII-XVIII) y Joan Roig (h. 1656-1706)”, en: *A su imagen: arte, cultura y religión*, catálogo de la exposición (Madrid, 2014-2015). Madrid, A su imagen, 2014, pp. 230-233.

[3] RAMIS DE AYREFLOR, J. “El canónigo Figuera y los candelabros de Matons”, en: *Un insigne bienhechor de la catedral de Mallorca: El Canónigo Don Antonio Figuera: 1669-1747.* Palma de Mallorca, Imp. Vda. F. Soler, 1947, pp. 74-107.

[4] TRIADÓ TUR, J. R. “Génesis, desarrollo y vicisitudes en la realización de los candelabros de Joan Matons, para la catedral de Palma de Mallorca”, en: *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII C.E.H.A (Murcia, 1988)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 565-570.

[5] DOMENGE I MESQUIDA, J. “Una obra excepcional però controvertida: els canelobres de l’argenter Joan Matons”, en: PASCUAL BENNASSAR, A. (coord.) *La Catedral de Mallorca.* Palma de Mallorca, Olañeta, 1995, pp. 272-283.

[6] Agradezco la disposición y la ayuda del personal del Archivo Capitular de Mallorca para facilitarme la consulta de toda la documentación necesaria durante el proceso de investigación.

realizarse unos candeleros de plata para el presbiterio del altar mayor. La decisión se tomó formalmente el 23 de febrero de 1703 y se delegó toda la gestión en los canónigos Salas y Castillo[7]. Las actas capitulares no han dejado constancia de cómo tenían que ser estos candeleros, aunque seguramente el Cabildo pensaría ya en fabricar unos candelabros de siete brazos. De este modo, se seguiría una tradición específica de la isla según la cual los templos religiosos suelen poseer uno o varios pares de candelabros para ornato del presbiterio, regularmente de siete brazos[8].

Las gestiones para su fábrica comenzaron de inmediato y se optó por escribir al platero de Barcelona Joan Pau Pol con la intención de que éste pudiera recomendar algún oficial capaz de desempeñar con éxito la obra. En su respuesta, fechada el 29 de marzo de 1703, Pol recomendó a Joan Matons considerándolo el mejor oficial que había no sólo en Barcelona sino también en el resto de España y dedicándole numerosos elogios[9]. Ciertamente se trataba de uno de los plateros más destacados de la Barcelona de inicios del XVIII. Había consolidado su formación con el reputado Bonaventura Fornaguera y desde edad temprana había demostrado grandes habilidades artísticas. Una prueba de ello es la calidad del diseño de la pila de agua bendita que elaboró para obtener el grado de maestro, el 2 de marzo de 1690[10], o la

---

[7] Archivo Capitular de Mallorca (ACM), Actas capitulares, 1695-1704, reg. 1642, fol. 263 rº; 269 rº. Antoni Castillo obtuvo la canonjía presbiteral en 1692 y la ejerció como canónigo archivero de la catedral de Mallorca. Por su parte, Ramon de Salas disfrutó de una canonjía subdiaconil desde 1686, habiendo sido coadjutor de su tío, homónimo. Para una relación de los canónigos de la catedral de Mallorca (1700-1750), véase GARCÍA PÉREZ, F. J. "El Cabildo catedralicio de Mallorca (1700-1750). Estudio de una élite de poder durante el siglo XVIII", *Tiempos modernos,* 29 (2014), 27 pp.

[8] Algunos autores apuntan la posibilidad de que esta tradición mallorquina sea una reminiscencia del culto judío. En todo caso, parece que a largo de los siglos XVII y XVIII las distintas parroquias de la isla encargaron candelabros, generalmente de madera, siendo los de la catedral los más suntuosos. En 1611 constan, por ejemplo, *"dos candeleros grandes muy bien y hermosamente labrados y dorados, y en cada uno dellos caben y arden siete cirios grandes"* realizados para el Colegio de Nuestra Señora de Montesión.

También hay ejemplos del siglo XIX como los realizados por Adrià Ferran (1814) para la iglesia de *Sant Jaume de Palma* o los de cinco brazos tallados por Marc Llinàs (1881) para el convento de las capuchinas de Palma. Véase GUALBA, M. "Historia del Colegio de Nuestra Señora de Montesión de la Compañía de Jesús, de la Ciudad de Mallorca, desde su principio con el orden de los Rectores y años", *BSAL*, Vol. 19 (1921), p. 317; JUAN TOUS, J. *Los candelabros de la Catedral de Mallorca*. Palma, Panorama Balear, 1957, pp. 1-4; *Eucharistia. Art eucarístic*, catálogo de la exposición (Palma, 1993). Palma, Govern Balear, Bisbat de Mallorca, 1993, p. 161; RAYÓ FERRER, M. et al. *El Franciscanisme a Mallorca: art, festes i devocions*, catálogo de la exposición (Palma de Mallorca, 2007-2008). Palma de Mallorca, Cort, 2008, p. 140.

[9] ACM, SAG 2-094, Documento16054-1. Carta comentada ya por RAMIS DE AYREFLOR, J. "El canónigo Figuera...", op. cit., pp. 76-77 y DOMENGE I MESQUIDA, J. "Una obra excepcional…", op. cit., p. 274.

La gestión se llevó a cabo con la mediación del mercader mallorquín Jaume Sard, encargado de escribir al platero Joan Pau Pol.

[10] De Joan Matons se conserva el diseño de la pila de agua bendita, incluida en los conocidos libros de *Passanties,* y el acta notarial de su examen, redactada por Jacint Borràs, notario del gremio. Véase

obtención, sólo tres años después, de la vacante de grabador en la Casa de la Moneda de Barcelona gracias a su habilidad en la realización de láminas y sellos[11]. De su actividad como platero, sólo se conservan los candelabros de Mallorca y la celebrada urna de *sant Bernat Calbó* (1701-1728), conservada en la catedral de Vic, aunque documentalmente se conoce que recibió otros encargos de importancia[12].

Los capitulares pudieron comprobar la pericia del platero a través de un dibujo pequeño que acompañaba la carta de Pol y que contenía una primera propuesta. Asimismo, se informaba de dos dibujos que el Cabildo había enviado a Barcelona con el objetivo de marcar las directrices básicas que debía seguir la obra, devueltos a Mallorca junto con el esbozo de Matons[13]. Poco después, el 23 de abril, los capitulares discutieron si los candelabros debían realizarse efectivamente en Barcelona o en Mallorca, resolviendo que la decisión debía recaer en los canónigos responsables de la fábrica[14]. Éstos optaron por proseguir las gestiones ya iniciadas e involucraron en la cuestión a Domingo Fogueras, canónigo de la catedral de Barcelona, como procurador del Cabildo mallorquín.

Las numerosas cartas que Castillo y Fogueras intercambiaron durante el proceso de fábrica de los candelabros sugieren que ambos lideraron las acciones llevadas a cabo, erigiéndose como responsables *de facto* del proyecto[15]. De hecho, la misma elección de Fogueras como síndico se debió, con toda probabilidad, a la

---

Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (AHPB), Jacint Borràs, Manual, 724/36, fol. 44 rº - 46 rº y Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB), *Llibre de passanties*, 1629-1752, dibujo 692.

[11] Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Consejo de Aragón, Legajos, 0245, n° 083.

[12] Tenemos constancia documental de que también realizó un misterio de Nuestra Señora de la Soledad (c. 1696), un niño Jesús para la catedral de Lleida (anterior a 1704), una lámpara para la capilla de *sant Bernat Calbó* de la catedral de Vic (1700), una maza para la catedral de Barcelona (1702) y una imagen de san Agustín para la Colegiata de Santa María de Manresa, entre otros encargos de menor relevancia. Con respecto a la urna de *sant Bernat Calbó*, su otra obra conservada, veáse MADURELL I MARIMÓN, J. M. "La urna d'argent de Sant Bernat Calvó de la seu de Vich", *Ausa*, n° 6 (1968-1971), pp. 25-33; ERRA ZUBIRI, A. "L'urna de Sant Bernat Calbó (1700-1728)", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* n° 2 (1994), pp. 63-71; DORICO I ALUJAS, C. "La construcció de l'urna de sant Bernat Calbó i els models de Pere Costa, Salvador Gurri i Nicolau Traver", *Locus Amoenus*, n° 12 (2014), pp. 131-155.

[13] Esta indicación permite pensar que desde Mallorca se envió un diseño esquemático de cómo debía ser la obra para indicar probablemente la voluntad de realizar unos candelabros de siete brazos. De hecho, en una carta del 28 de agosto de 1703, el canónigo Fogueras pedía a Castillo que "*se vulla servir enviarme lo primer dibuix que desde aquí se remeté al dit Matons*" con el objetivo de establecer contactos con otros plateros susceptibles también de recibir el encargo. ACM, SAG 2-094, Documento16054-2.

[14] ACM, Actas capitulares, 1695-1704, reg. 1642, fol. 274 vº.

[15] Ramon de Salas falleció en abril de 1712 y, por tanto, no pudo encargarse del desarrollo final del proyecto. Para una biografía del canónigo véase PASCUAL BENNASSAR, A. "La sala capitular y el claustro, un conjunto barroco en el marco gótico", en: PASCUAL BENNASSAR, A. (coord.) *La Catedral de Mallorca.* Palma de Mallorca, Olañeta, 1995, p. 169.

relación previa que ambos mantenían y que se percibe de los numerosos aspectos personales que aparecen en las cartas. En una de ellas se hace constar "*la cordial y antiga amistat*" que tenían y que factiblemente se forjó durante los años en que ambos coincidieron en la curia romana, a inicios de la década de 1680[16].

Como procurador del Cabildo, Fogueras fue el encargado de firmar el contrato con el artífice en Barcelona, el 8 de febrero de 1704[17]. Según lo pactado, debía seguirse la traza elegida y se daban tres años como término, a contar a partir del 1 de abril. Se introdujeron, no obstante, algunos cambios en el diseño y se dio la prerrogativa a Matons de poder variar algunas piezas siempre y cuando fuera en beneficio de la perfección de la obra[18]. En total, el coste no debía superar las 7.991 libras 10 sueldos moneda catalana, incluyendo la plata —a 31 sueldos 6 dineros por onza—, las hechuras —a 8 libras 5 sueldos por marco— y también el modelo, los hierros y las maderas para fortalecer la obra. Para sufragar el coste de los candelabros, el Cabildo acordó emplear la plata sobrante que se encontraba en la sacristía. No siendo ésta suficiente, los capitulares ofrecieron un donativo voluntario que debía importar 2.009 libras 13 sueldos 4 dineros, una cantidad más que suficiente para hacer frente al coste de la obra[19].

---

[16] Josep Miralles i Sbert publicó algunas de las cartas que durante los años 1680 a 1682 Esteve Castillo envió a su hijo Antoni mientras éste estaba en la curia romana pretendiendo una canonjía. En varias de ellas se cita explícitamente que recibió la ayuda económica de Fogueras. Es probable que entre ambos surgiera una simpatía porque los dos procedían de estratos sociales similares en un momento en que los cabildos catedralicios tenían un fuerte carácter nobiliario. Castillo era hijo de un barbero sangrador de la ciudad de Palma y Fogueras de un herrero de la localidad de Arbúcies (Girona). En este sentido es interesante resaltar que una de las principales vías de acceso para conseguir un beneficio capitular (dignidad, canonjía o ración) era conseguir la presentación por parte de un patrono laico o eclesiástico, siempre que se reunieran los requisitos exigidos. La presencia personal en la curia romana facilitaba la obtención de los beneficios, por lo cual muchos clérigos españoles iban a pretenderlos a Roma. El testamento de Fogueras nos informa de que efectivamente estuvo en la curia romana de 1674 a 1686. Véase MIRALLES I SBERT, J. "Cartas de un barbero sangrador", *BSAL*, vol. 13 (1910-1911), p. 298; vol. 14 (1912-1913), pp. 31-32, 158, 269; vol. 15 (1914-1915), p. 95 y BARRIO GOZALO, M. *El Clero en la España moderna*. Córdoba, CSIC, 2010, pp. 94-96. En relación al testamento de Fogueras, citado por MARTÍ FRAGA, E. *La classe dirigent catalana: Els membres de la conferencia dels tres comuns i del braç militar (1697-1714)*. Barcelona, Fundació Noguera-Pagès editors, 2009, p. 450, veáse AHPB, Pau Mitjans, *Liber... testamentorum,* 859/49, fol. 289 rº - 303 vº.

[17] AHPB, Josep Güell, *Quartus liber concordiarum*, 811/109, fol. 269 rº - 272 rº. Documento presentado por TRIADÓ TUR, J. R. "Génesis, desarrollo…", op. cit., p. 567.

[18] Se pidió una modificación de la altura de los ciriales, que debían alcanzar los 11 palmos y 2 cuartos y medio, y de la anchura total de las ramas hasta llegar a los 8 palmos y medio. Además cada una de las ramas debía sostener un cirio de 4 libras pudiéndose mover sin que se moviera el resto.

[19] En el archivo capitular de la catedral de Mallorca se conserva una cuenta del coste previsto y una relación de las promesas realizadas por cada capitular. ACM, SAG 2-093, Documentos 16055-3 y 6.

TENSIONES Y VOCES DISCORDES EN EL SENO DEL CABILDO

Las previsiones iniciales no se cumplieron, alargándose notablemente el tiempo de ejecución de los candelabros y, en consecuencia, su coste. Esta situación provocó la progresiva aparición de voces disconformes entre los capitulares. De hecho, parece que desde el inicio del proyecto no todos apoyaron la decisión de que la obra se realizara en Barcelona[20], hostilidad que se acrecentó con la dilación suscitada y con el uso de parte de los frutos de la mensa capitular para sufragar las distintas pagas y los anticipos solicitados por el artífice[21]. En reunión capitular del 8 de enero de 1707, el canónigo Mateu protestó porque no quería disminución alguna en su canonicato e hizo constar que los candelabros debían pagarse con la plata sobrante de la sacristía y con los donativos voluntarios, tal como se había acordado. No obstante, su queja no fue tenida en cuenta porque los capitulares hicieron prevaler el hecho de proseguir con la obra, realizada según lo pactado en acuerdos capitulares precedentes[22].

Sea como fuere, los candelabros estaban muy lejos de terminarse en 1707, tal como se contemplaba en el contrato, y la inquietud de los canónigos iba en aumento. En julio de ese año, además, Matons solicitó un anticipo para adquirir plata con la previsión de que aumentase considerablemente de precio con motivo de la elevada fabricación de moneda durante esos años[23]. Castillo recibió con reservas la petición y escribió a Fogueras que ni él ni Salas *"nos atrevim a proposar en Capítol la*

[20] ACM, SAG 2-093, Documento16055-19: *"(…) Últimamente resolvió la mayor parte se fabricassen en Barcelona, sobre que dissentieren algunos y protestaron; y aunque dicho sachristán y canónigo [Don Gregori Quint i Zaforteza] con el supuesto que costarían sólo siete mil reales de ocho adherió"* (Protesta de algunos capitulares por el pago de los candelabros con los recursos de la mensa capitular. Documento sin fechar, aunque la protesta tuvo lugar en junio de 1712).

[21] Los cabildos catedralicios obtenían un alto porcentaje de las rentas eclesiásticas, siendo los diezmos el concepto que aportaba la mayor parte de los ingresos de la mensa capitular. Dichos ingresos se repartían entre los capitulares de acuerdo con un sistema establecido y que variaba en función del cabildo. AMENGUAL I BATLE, J. *Història de l'església a Mallorca. Del Barroc a la Il·lustració (1563-1800)* (vol. II). Palma, Lleonard Muntaner, 2002, p. 176 y BARRIO GOZALO, M. *El Clero…*, op. cit., p. 76.

[22] ACM, Actas capitulares, 1705 a 1716, reg. 1643, f. 65 vº (8 de enero de 1707).

[23] ACM, SAG 2-094, Documento16054-31 (carta de Joan Matons al canónigo Castillo, 7 de julio de 1707). La necesidad de numerario provocó una profusa actividad en la ceca de Barcelona. En 1705 se habían acuñado croats de plata con la efigie de Felipe V, mientras que en 1706 y 1707 se realizaron con la figura del archiduque Carlos. Fueron los últimos croats que se realizaron, ya que a partir de 1708 su emisión fue sustituida por la de piezas de dos reales castellanos denominados popularmente como "pecetes" o "pecetes carolines" en referencia al archiduque. CRUSAFONT I SABATER, M. et al. *Història de la Moneda Catalana*. Barcelona, C. G. Creaciones Gráficas, 1986, p. 82.

ocurrencia de la present bestreta". Planteaban la posibilidad de sacar el dinero requerido del canonicato del año próximo con el fin de que *"los capitulars pobres no sentiran tant el detriment"*[24].

La cuestión fue tratada por el Cabildo en diciembre de ese año. Se creó una comisión formada por el deán Joan Martorell, el chantre Miquel Ballester y los canónigos Togores y Flor para estudiar la cuestión. Éstos propusieron que Matons se desplazara a Mallorca para terminar la obra siendo recompensado con 100 doblones. En el caso de que el platero no consintiese, los capitulares querían terminado y entregado uno de los dos candelabros el 1 de junio de 1708 y, sólo después de que éste llegara a Mallorca, le sería entregado a Matons el dinero restante, debiendo concluir la obra el 9 de agosto de 1709. Igualmente, apartarían de las mesadas del canonicato cinco libras de cada porción canonical, resolución ésta última que tuvo el soporte de todos los capitulares con la excepción del canónigo Mateu, que declaró no contar con los medios suficientes para sustentarse con la debida decencia. Una vez más, su queja no tuvo respuesta priorizando la finalización de los candelabros[25].

Castillo escribió a Matons y a Fogueras participándolos de la decisión tomada por el Cabildo[26]. En su respuesta, Matons se mostró ofendido por tales peticiones reusándolas por igual y argumentando que el aumento del coste se debía a los cambios propuestos en el mismo documento contractual[27]. Para fortalecer su posición pidió la mediación de personas de confianza del Cabildo: el marqués de Bellpuig, sobrino de Ramon de Salas[28], y Gaspar de Puigdorfila, hermano del

---

[24] ACM, SAG 2-094, Documento16054-32 (carta de Domingo Fogueras a Antoni Castillo, 6 de agosto de 1707) y ACM, SAG 2-094, Documento16054-35 (carta de Antoni Castillo a Domingo Fogueras, 19 de agosto de 1707). Probablemente las cartas que se conservan de Castillo son esbozos de las que realmente envió, dado que están llenas de garabatos y correciones.

[25] ACM, Actas capitulares, 1705 a 1716, reg. 1643, fol. 92 vº; 94 rº - 95 rº (2 y 9 de diciembre de 1707). El chantre Ballester pidió la nulidad de la resolución argumentando que para disponer del dinero de la mensa era preciso contar con la aprobación de todos los capitulares. No obstante, el Cabildo argumentó en contra que con la mayoría de votos a favor era suficiente y que la prioridad era dar terminación a la obra.

[26] Castillo pedía comprensión para con el Cabildo recordando que habían pagado más de 7.000 libras —7.022 libras 9 sueldos 8 dineros— llegando prácticamente al precio final acordado y que, según una nueva cuenta, se preveía incrementar el coste hasta las 13.031 libras 14 sueldos 9 dineros, sin contar con las 400 libras que ya habían costado los modelos. ACM, SAG 2-094, Documento16054-38 (carta de Antoni Castillo a Domingo Fogueras y a Joan Matons, 2 de enero de 1708).

[27] ACM, SAG 2-094, Documento16054-39 (carta de Joan Matons a Antoni Castillo, 24 de febrero de 1708).

[28]ACM, SAG 2-094, Documento16054-42 (carta de Antoni Castillo a Domingo Fogueras, 31 de marzo de 1708): "*Rebrá V. M (canónigo Fogueras) del Ilustre Señor Marqués de BellPuitx, Don Albertí Dameto,*

canónigo Francesc de Puigdorfila. Se conserva la carta de éste último en la que justificó los motivos que tenía Matons para rehusar ambas peticiones y afirmó con respecto a los candelabros que *"no se pot desitjar cosa més primorosa ni més pròpia per una catedral"*[29]. (Fig. 2) Parece que estas cartas, y también una de Ramon Fortuny, apaciguaron los ánimos de los capitulares, pues el Cabildo resolvió proseguir con la financiación de la obra utilizando de nuevo los recursos de la mensa capitular[30].

La obra prosiguió en Barcelona, si bien la inquietud por la lejana conclusión de la misma debía estar muy presente. La correspondencia entre Castillo y Fogueras pone de manifiesto como hacia 1710 las preguntas sobre el esperado remate de la obra son cada vez más frecuentes. En sus cartas, Fogueras sólo podía confirmar que la dedicación del platero era contínua y constante y que trabajaba en la obra *"quant humanament se pot"*, tanto de día como de noche, y hasta las fiestas de precepto. También Matons se justificó ante Castillo aunque no pudo más que notificar la imposibilidad de concretar una fecha de conclusión por tratarse de una obra extraordinaria y primorosa que lo obligaba no sólo a dirigir la ejecución, sino a intervenir directamente en la fabricación de cada una de las piezas y de los modelos necesarios[31] (Fig. 3).

---

es nebot del senyor canonge D. Ramon Sales (…)". En realidad se trataba de su sobrino político dado que Albertí Dameto Espanyol, sexto marqués de Bellpuig, estaba casado con Beatriu de Salas, hija de Jeroni de Salas i de Verí y de Maria de Salas i Sureda, hermana del canónigo. Véase VIDAL Y DE BARNOLA, L. A. "Títols nobiliaris de Mallorca", *Paratge*, nº 2 (1991), p. 55 y PASCUAL BENNASSAR, A. "Els caülls de Marratxí: un estilo arquitectónico y documental a partir de los pleitos y alianzas de la família Salas", *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, nº 10 (2000), p. 108.

[29] ACM, SAG 2-094, Documento16054-41 (carta de Gaspar de Puigdorfila a Francesc de Puigdorfila, 9 de marzo de 1708). Gracias a la carta de G. de Puigdorfila, sabemos que el marqués de Bellpuig escribió directamente al canónigo Salas con consideraciones parecidas. En el contexto de la Guerra de Sucesión española, el reino de Mallorca vivió un primer período de dominio borbónico (1701-1705) que concluyó en septiembre de 1706 con el triunfo de la causa del archiduque Carlos (1706-1715). Precisamente, la adhesión de Mallorca a la causa austracista supuso, en 1707, el destierro a Barcelona de reconocidos filipistas, entre ellos el marqués de Bellpuig, Ramon Fortuny y Gaspar de Puigdorfila, situación que explica cómo pudieron ver la obra en 1708 e intervenir en favor del artífice. Veáse MONTANER, P. de. *Una conspiración filipista*. *Mallorca 1711*. Palma de Mallorca, Canals, 1990, p. 40, SALVÁ, J. "Embajada de Mallorca a la corte de Barcelona (1707)", *BSAL*, vol. 34 (1973-1975), p. 10; JUAN VIDAL, J. "El reino de Mallorca del filipismo al austracismo. 1700-1715", en: SERRANO, E. (ed.). *Felipe V y su tiempo*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2004, vol. 2, pp. 151-210.

[30] En concreto, dispusieron sacar 120 libras cada mes de los frutos de la mensa capitular. ACM, Actas capitulares, 1705 a 1716, reg. 1643, fol. 103 vº y SAG 2-094, Documento16054-42 (carta de Antoni Castillo a Domingo Fogueras, 31 de marzo de 1708).

[31] ACM, SAG 2-094, Documento16054-57 y 61 (cartas de Domingo Fogueras a Antoni Castillo, 21 noviembre de 1710 y 29 de septiembre de 1711) y Documento16054-56 (carta de Joan Matons a Antoni Castillo, 21 de abril de 1710).

Las explicaciones llegadas desde Barcelona no convencieron a todos los capitulares. En junio de 1712 consta una protesta del sacristán Gregori Quint i Zaforteza, del chantre Miquel Ballester, del deán Joan Martorell i Esquella y de Joan Dameto, presbítero y canónigo coadjutor de Antoni Dezcallar, en la cual se hacía constar al Cabildo que *"había más de diez años que propuso que se fabricasen dos candaleros de plata"* y que *"se tiene entendido que cada año se disminuyen los frutos de la mensa capitular como pretexto de dichos gastos, que excede ya muchos millares"*. Por todo ello, pedían al Cabildo que les diera, a partir de este momento y de modo retroactivo, cuenta individual de las porciones canonicales haciendo constar la cantidad gastada en relación a los candelabros. De ese modo, aquellos que desde el inicio no estuvieron de acuerdo con la fábrica podrían *"allegar sus derechos sobre lo que se ha pagado y disminuido sus porsiones canonicales por dicho gasto enteramente, deviendo ser la resolución en dicha materia de gasto voluntario"*. Del mismo modo, aquellos que se adhirieron al proyecto pero sólo con la idea de gastar la cantidad pactada, deberían recuperar lo que había excedido de dicha cantidad.

El Cabildo calificó la protesta de intempestiva e ilegítima y resolvió proseguir la obra con la legitimidad otorgada por las resoluciones capitulares y hasta que no se decidiera lo contrario en sagrada congregación[32]. Aun así la protesta era sintomática del malestar que la cuestión había generado entre los capitulares por lo cual se resolvió que la obra, terminada o no, debía estar en Mallorca la siguiente Navidad. Castillo hizo partícipes a Fogueras y a Matons de estas circunstancias. En sus respectivas respuestas atribuyeron el retraso a causas externas, no atribuibles al artífice[33]. Castillo contestó que las justificaciones dadas no resultaban convincentes por los muchos titubeos ocurridos desde 1704. Remarcó también el gran enfado de los capitulares, sobre todo porque los principales patrocinadores de

[32] ACM, SAG 2-093, Documentos 16055-19 y 16055-23.

[33] ACM, SAG 2-094, Documento16054-71 (carta de J. Matons a A. Castillo, 28 de julio de 1712); Documento16054-72 (carta de D. Fogueras a A. Castillo, 6 de agosto de 1712), Documento16054-73 (carta de J. Matons a A. Castillo, 24 de agosto de 1712). En síntesis, el platero manifestaba haber trabajado en todo momento con gran aplicación, tal como podía confirmar el canónigo Fogueras. Justificó la dilación y el aumento del coste por un cambio de dibujo obligado por las peticiones realizadas en el convenio y por la prerrogativa de realizar la obra con total perfección. También hizo referencia a la dificultad para encontrar oficiales suficientemente hábiles, a los contratiempos vividos en Barcelona en el marco de la Guerra de Sucesión y a su trabajo como grabador en la ceca desde 1693.

la obra estaban ya traspasados y aquellos que aún estaban vivos tenían miedo de haber financiado una obra que nunca alcanzarían a ver[34].

En esta ocasión, Castillo pudo interceder por el artífice aunque los temores de los capitulares volvieron a surgir con las noticias del sitio que afectó la ciudad de Barcelona en 1713 y 1714[35]. En reunión capitular del 21 de julio de 1713 se resolvió que se realizara una procura a don Nicolau Cotoner, que se encontraba en Barcelona, para que recogiese los candelabros y los hiciera llegar a Mallorca[36]. Las cartas intercambiadas entre Cotoner, Fogueras y Castillo certifican las gestiones en esta dirección y, a su vez, también insinúan que los dos primeros preferían que la obra fuera acabada por Matons en Barcelona, seguramente porque podían constatar la suma perfección de la misma[37]. Por ello el Cabildo escribió de nuevo a Cotoner para hacerle saber que la llegada de los candelabros se estaba dilatando excesivamente[38]. La acción quedó truncada por el inesperado deceso de Cotoner. Fogueras admitió entonces que era preferible que la obra fuera acabada por Matons porque se trataba de una *"pasmosa maravella"* y que difícilmente podrían encontrar otro artífice capaz de proseguir la misma idea (Fig. 4). Además certificó que la obra estaba ya muy avanzada, de modo que en tres meses ya estaría concluido uno de los candelabros[39]. Pero tampoco esta vez pudieron cumplirse las previsiones, pues los bombardeos que afectaron Barcelona en 1714 obligaron a resguardar la plata en la catedral, a lo

---

[34] ACM, SAG 2-094, Documento16054-75 (carta de A. Castillo a J. Matons, 6 de septiembre de 1712).

[35] En el marco de la Guerra de Sucesión la ciudad de Barcelona sufrió tres sitios. En 1705 la ciudad fue asediada por el ejército aliado del archiduque Carlos y en 1706 y 1713-1714 lo fue por el ejército de Felipe V. Véase NADAL I FARRERAS, J. "La guerra de Successió i la derrota de Catalunya", en: SALVAT, J. *Història de Catalunya*, Vol. 4, Barcelona: Salvat, 1985, pp. 146-159.

[36] ACM, Actas capitulares, 1704-1716, reg. 1643, fol. 292 rº (21 de julio de 1713). Nicolau Cotoner, Comendador de la Orden de San Juan y de clara filiación proborbónica, fue elegido como representante de Mallorca para tomar parte en Barcelona de las negociaciones sobre los acuerdos de evacuación militar del ejército del archiduque. Llegó a Barcelona el 14 de julio de 1713, aunque las tropas austríacas ya habían dejado la ciudad y no tuvo con quien negociar. No obstante, informó sobre la situación del Principado hasta su inesperado deceso, el 6 de octubre, al caer accidentalmente desde un balcón. Véase SALVÁ, J. "Rendición de Mallorca a Felipe V", *BSAL*, Vol. 38 (1973), p. 330 y JUAN VIDAL, J. "El reino de Mallorca…", op. cit., pp. 199-200.

[37] ACM, SAG 2-094, Documento16054-83 (carta de N. Cotoner a A. Castillo, 8 de agosto de 1713) y Documento16054-84 (carta de D. Fogueras a A. Castillo, 7 octubre de 1713). Ambos informaron de que la plata estaba a buen resguardo y de que aguardaban una ocasión segura para remitir los candelabros mientras no hubiera amenaza de un peligro real. Fogueras añadió que, mientras tanto, Matons aprovechaba para avanzar en la obra.

[38] ACM, Actas capitulares, 1704-1716, reg. 1643, fol. 298 vº (22 de septiembre de 1713).

[39] ACM, SAG 2-094, Documento16054-87 (carta de M. Fogueras a A. Castillo, 19 de diciembre de 1713) y Documento16054-88 (carta de D. Fogueras a A. Castillo, 27 de enero de 1714).

que hay que sumar una enfermedad que tuvo al artífice convaleciente hasta el mes de mayo del año siguiente[40].

Los capitulares mallorquines no estaban dispuestos a soportar más imprevistos así que el 23 de octubre de 1715 interpusieron un requerimiento notarial para recuperar la obra. El Cabildo quería recurrir a una cláusula contractual según la cual, pasados los tres años pactados, podían recobrar la obra y hacerla terminar por otro platero sin necesidad de cambiar el diseño y a expensas del propio Matons. Además ordenaban a Fogueras que se encargara de recoger las piezas trabajadas y la plata restante y que las hiciera evaluar para determinar el dinero que se debería al artífice. Como era de esperar, Matons no tenía ninguna intención de acatar dicho requerimiento y alegó distintas razones que justificaban la dilación[41]. En carta al canónigo Castillo, además, se comprometió a concluir la obra en un año y medio[42]. Por su parte, Fogueras mostró sus reservas ante tal resolución, pues *"attenent al geni del official Joan Matons"*, éste sería capaz de llevar a cabo cualquier acción para defender su honor. En concreto, el síndico hablaba de la posibilidad de que el asunto terminara en un largo y costoso litigio legal. Asimismo hizo llegar un escrito realizado por los plateros Joan Mas y Antoni Mateu en el que certificaban que la obra era dificultosamente evaluable por *"lo extravegant y raro de la idea"* y consideraban que muy pocos oficiales podrían concluirla[43] (Fig. 5).

La cuestión fue tratada en reunión capitular, con distintas opiniones. El canónigo sacristán Gregori Quint i Zaforteza, el chantre Miquel Ballester y el deán Joan Martorell reafirmaron de nuevo su posición contraria a la fábrica y opinaron que los candelabros deberían trasladarse a Mallorca y que no podían invertir más recursos de la mensa capitular. A esta posición se sumó el canónigo Serra. En cambio, el canónigo Dezcallar consideró que debía darse a Matons el margen de año

[40] ACM, SAG 2-094, Documento16054-89 (carta de J. Matons a A. Castillo, 24 de mayo de 1715). El artífice expuso en una carta que no había podido trabajar en la obra desde el día 3 de abril de 1714, cuando comenzaron los bombardeos. Añadió, además, que después de la caída de Barcelona se vio afectado de una enfermedad que lo tuvo convaleciente durante siete meses. Por todo, suplicaba una vez más la intercesión de Castillo para que le permitieran proseguir la obra.

[41]AHPB, Pau Mitjans, *Vigesimum septium manuale omnium instrumentorum*, 859/34, fol. 447 rº - 448vº. Documento citado por TRIADÓ TUR, J. R. "Génesis, desarrollo…", op. cit, p. 568.

[42] ACM, SAG 2-094, Documento16054-97 (carta de J. Matons a A. Castillo, 28 de agosto de 1715).

[43] ACM, SAG 2-094, Documento16054-93 (certificado sobre los candelabros realizado por los plateros Joan Mas y Antoni Mateu a petición de D. Fogueras, 20 de agosto de 1715), Documento16054-95 (carta de D. Fogueras al Cabildo, 28 de agosto de 1715) y ACM, SAG 2-096 (carta de D. Fogueras a A. Castillo, 28 agosto de 1715).

y medio que había solicitado, pues él había visto la obra y tenía la convicción que ningún otro oficial estaría en condiciones de terminarla con tal perfección. El argumento de Dezcallar no convenció a los capitulares, pues se resolvió que se llevasen a cabo todas las diligencias necesarias para trasladar los candelabros a Palma[44].

Meses más tarde el Cabildo decidió solicitar la ayuda de Jan Frans van Bette, marqués de Lede, para gestionar el traslado[45]. No obstante la respuesta obtenida no fue la esperada, pues el marqués resultó estar muy informado de la cuestión de los candelabros y de los motivos que Matons había dado para justificar la dilación. Por este motivo no estaba dispuesto a actuar siguiendo la pretensión de los capitulares aunque les propuso intervenir en la cuestión para hacer cumplir a Matons su palabra de terminar la obra en un año y medio[46]. El Cabildo resolvió dejar este asunto en manos del chantre Ballester y del canónigo Castillo para que obrasen aquello que juzgasen de mayor utilidad y conveniencia, aunque no faltaron las voces disconformes[47]. Matons escribió al Cabildo para agradecer la decisión. En sus cartas comentó que, efectivamente, el marqués de Lede le había instado a terminar la obra en el tiempo estimado, como también lo había hecho el Príncipe Pio[48].

Las disposiciones realizadas tuvieron su efecto porque a finales del año 1717 Fogueras informó de que los candelabros estaban blanqueándose y bruñéndose y de que estarían previsiblemente terminados en Navidad, pudiéndose entonces

---

[44] ACM, Actas capitulares, 1704-1716, reg. 1643, fol. 395 rº - 395 vº (23 de octubre de 1715).
[45] ACM, Actas capitulares, 1704-1716, reg. 1643, fol. 414 rº (24 de enero de 1716).
Jan Frans van Bette fue un flamenco al servicio de Felipe V. Gobernador militar de Barcelona en 1714 y primer capitán general borbónico de Mallorca (1715-17). Tuvo un notable protagonismo en la vida mallorquina y, como capitán general, llevó a cabo una política represiva hacia los austracistas. Véase JUAN VIDAL, J. "El reino de Mallorca…", op. cit., p. 207.
[46] ACM, Actas capitulares, 1704-1716, reg. 1643, fol. 415 rº - 415 vº (7 de febrero de 1716): *"(…) era passat a fer la diligència ab lo señor marques de Lede (...) de lo qual judicava que no sols no seria favorable a la pretenció del Capítol sinó molt contrari. (...) Si en nom de V.S poria usar la finesa de deixar-ho en sas mans a fi de solicitar per sos medis que la promessa feta per dit Matons de acabar-los y perficionar-los dins un any i mitg pogués tenir efecte"*.
[47] El deán Martorell quería libertad para realizar las protestas que le parecieran oportunas, como también el canónigo Serra dijo que se refería a todas las protestas antecedentes realizadas sobre este asunto. En cambio, Francesc de Togores se adhirió a la mayoría y ofreció 400 libras para favorecer la conclusión de los candelabros.
[48] ACM, SAG 2-094, Documento16054-100 (carta de J. Matons a A. Castillo, 10 de abril de 1716) y Documento16054-102 (carta de J. Matons a A. Castillo, 8 de mayo de 1716). Francesco Pio di Savoia, Príncipe Pio y de San Gregorio, marqués de Castelrodrigo, fue un militar italiano al servicio de Felipe V. Fue nombrado capitán general de Catalunya en 1715. Véase GIMÉNEZ LÓPEZ, E. "El primer capitán general de Cataluña, marqués de Castelrodrigo (1715-1721), y el control del austracismo", en: ALBALADEJO FERNÁNDEZ, P. (ed.) *Los Borbones: dinastía y memoria de nación en la España del siglo XVIII*. Madrid, Marcial Pons; Casa de Velázquez, 2001, pp. 401-420.

pesar la plata y realizar el ensayo de la ley[49]. Dichas operaciones se acometieron a inicios de 1718 y, una vez guarnecidos, se expusieron en el taller de Matons durante tres semanas, recibiendo grandes elogios[50]. Mientras tanto los capitulares deliberaban sobre cómo transportar los candelabros a Mallorca y sobre la posibilidad de dar alguna remuneración al canónigo Fogueras[51].

LA DIFÍCIL LLEGADA DE LOS CANDELABROS A MALLORCA

El asunto estaba aún lejos de concluirse puesto que el ajuste de cuentas con el platero se convirtió en un escollo de difícil solución. Matons escribió a Mallorca para pedir una remuneración mayor argumentando los grandes perjuicios que la obra le había supuesto[52]. El canónigo Fogueras y Francesc de Junyent, a petición del artífice, escribieron a Mallorca para reconocer la gran excelencia de los candelabros y certificar que la situación económica de Matons había empeorado a raíz de su aplicación en la obra, pidiendo una recompensa adecuada por parte del Cabildo[53].

[49] ACM, SAG 2-094, Documento16054-118 (carta de D. Fogueras a A. Castillo, 3 de diciembre de 1717) y Documento16054-119 (carta de D. Fogueras a A. Castillo, 22 de enero de 1718). En esta última carta Fogueras informó de que el 12 de ese mes los candelabros habían quedado blanqueados y bruñidos y que el 13 se había realizado el ensayo de toda la plata, encontrando que no sólo era de la calidad de once dineros sino que pasaba algo más de un grano. El 14 de enero habían pasado el contraste del gremio de plateros de Barcelona y desde ese día Matons trabajó en guarnecerlos para exponerlos públicamente. La visura de la obra, a instancias del síndico, se realizó el 6 de febrero. En relación a este documento, presentado por TRIADÓ TUR, J. R. "Génesis, desarrollo…", op. cit., p. 568, véase AHPB, Pau Mitjans, *Trigesimum manuale omnium instrumentorum*, 859/38, fol. 122 rº - 123 rº.

[50] ACM, SAG 2-094, Documento16054-122 (carta de D. Fogueras a A. Castillo, 19 de febrero de 1718).

[51] ACM, Actas capitulares, 1717-1722, reg. 1644, fol. 77 rº - 77 vº; 92 vº - 93 vº (26 de enero de 1718, 17 de abril de 1718). Entre las diferentes opciones se pensó en asegurarlos por siete mil reales de ocho y encargar su traslado a la isla al marqués de Lede. Finalmente se propuso que fueran transportados por el patrón Onofre Barceló en el jabeque del correo. Por otra parte, se previó dotar a Fogueras con 100 doblones.

[52] ACM, SAG 2-094, Documento16054-121 (carta de J. Matons a A. Castillo, 18 de febrero de 1718) y Documento16054-120 (carta de J. Matons a A. Castillo, 10 de marzo de 1718). Matons pedía 3.499 libras 16 sueldos 11 dineros por su trabajo y amenazaba con la retención de los candelabros hasta que no fuera debidamente compensado.

[53] ACA, Real Audiencia, Pleitos civiles, 14568, fol. 53 rº (carta de Francesc de Junyent al conde de Montenegro y de Montoro reproducida en el pleito, 19 de febrero de 1718) y ACM, SAG 2-094, Documento16054-131 (carta de F. Junyent al Cabildo, 4 de junio de 1718). Francesc de Junyent i de Vergós, segundo marqués de Castellmeià, perteneció al bando filipista durante la Guerra de Sucesión. Después de la caída de Barcelona, le fueron confiados distintos cargos administrativos. En 1718 ejercía como regidor del Ayuntamiento de Barcelona. MARTÍ FRAGA, E. *La classe dirigent catalana…*, op.cit., pp. 461-462.

En los meses siguientes se sucedieron las gestiones para solventar sin éxito esta cuestión[54]. El 12 de mayo de 1718 Matons presentó una causa de posesorio en la Real Audiencia de Cataluña para retener los candelabros hasta que no fuera debidamente satisfecho[55]. Esta situación obligó al canónigo Fogueras a contactar con el abogado Pere Màrtir de Pons i Llorell. El letrado, después de revisar el contrato y las cantidades pagadas a Matons, determinó que por el aumento de la plata en la obra y, en consecuencia, el mayor valor de las hechuras, el Cabildo debía aún a Matons 2.741 libras 18 sueldos. Así pues, aconsejó hacer depósito de esta cantidad con la perspectiva de recuperar los candelabros por vía ejecutiva[56].

Esta fue la última acción del canónigo, que cayó enfermo pocos días después y murió el 5 de junio de 1718. Contaba 74 años y en cartas anteriores ya había hecho constar su minada salud. Además la cuestión de los candelabros lo atormentó hasta el final de sus días, pues su sobrino Miquel Fogueras hizo constar que en su lecho de muerte *"delirà molt y lo més sobre la dependència dels cirials"*[57]. A partir de ese momento M. Fogueras fue el encargado de proseguir la tarea de su tío, elegido como nuevo procurador del Cabildo[58]. No fue, empero, el único a quien los capitulares confiaron tan compleja situación, pues también pidieron a Francesc de Junyent su intervención en esta causa. En carta del 28 de junio, delegaron en el noble cualquier decisión sobre cómo debía concluirse la cuestión, seguros de sus buenas acciones por *"la mucha confiança que haze de vuestra señoría este señor conde de*

[54] ACM, SAG 2-094, Documento16054-123 (carta de D. Fogueras a A. Castillo, 19 de marzo de 1718), Documento16054-126 (carta de D. Fogueras a A. Castillo, 30 de abril de 1718) y ACM, Actas capitulares, 1717-1722, reg. 1644, fol. 98 vº - 99 rº (11 de mayo de 1718). El canónigo Fogueras estaba en conversaciones con otros peritos para certificar la validez de las pretensiones económicas de Matons. Además había recibido una letra de cambio contra Ignasi Llorens que debía servir para cubrir una parte del dinero que reclamaba el platero. Por otro lado, sabemos que la cuestión fue tratada en reunión capitular del 11 de mayo, sólo un día antes de que Matons presentara la causa de posesorio, y que se determinó emplear diversas alhajas de la sacristía y dinero del canonicato para cubrir la cantidad restante.

[55] ACA, Real Audiencia, Pleitos civiles, 14568, fol. 1 rº - 2 rº. En esta primera causa Matons pidió 3.499 libras 16 sueldos 11 dineros, una indemnización de 4.562 libras por el incumplimiento de las pagas en los plazos pactados y también una compensación por su trabajo en los modelos y por el mayor valor de la ley de la plata empleada —de 11 dineros y un grano en vez de 11 dineros.

[56] ACM, SAG 2-094, Documento16054-128 (carta de D. Fogueras a A. Castillo, 21 de mayo de 1718).

[57] ACM, SAG 2-094, Documento16054-129 (carta de M. Fogueras a A. Castillo, 2 de junio de 1718).

[58] Miquel Fogueras era beneficiado de la catedral de Barcelona. De él, el marqués de Junyent dijo que era *"un mozo de relevantes prendas y a qualquier negocio que se le ponga en sus manos dará cabal satisfacción y cumplimiento por su gran prudencia, justificación y honrado proceder".* ACM, SAG 2-094, Documento16054-132 (carta de F. Junyent al Cabildo, 16 de junio de 1718).

Montenegro"[59]. Tan sólo le recordaron que la prioridad era que los candelabros llegaran cuanto antes a Mallorca, pues *"sería llenar los deseos de todos nuestros capitulares que ha tantos años que esperan y muy buena parte de los que han contribuido en la obra pasaron ya a mayor vida"*[60].

Los delegados del Cabildo intentaron sin éxito llegar a un acuerdo con Matons[61]. Por este motivo su táctica consistió en presentar una súplica en la Real Audiencia para que les fuera concedida la aprehensión *incontinenti* de los candelabros ofreciendo a cambio el pago del líquido restante[62]. Pero tampoco en este caso la resolución fue beneficiosa para el Cabildo, pues el proceso derivó en causa ordinaria, alargándose notablemente. Una vez terminadas las visuras de la obra por parte de los testigos y de los expertos de ambas partes, se acordó que los candelabros, depositados en el convento de Santa Catalina de Barcelona desde enero de 1719, pudieran viajar a Mallorca a cambio de que se entregasen a Matons las 2.741 libras 18 sueldos[63].

En carta del 27 de septiembre de 1721, Fogueras informó a Castillo que los candelabros habían sido entregados al patrón Onofre Barceló para que fueran trasladados a Mallorca en el jabeque del correo[64]. El anhelado acontecimiento tuvo lugar el 1 de octubre sin que el canónigo Castillo tuviera la oportunidad de ver la obra, pues falleció muy poco antes del feliz arribo[65]. En sucesivas reuniones capitulares se decidió ubicarlos en la sacristía mayor y confeccionar un armario de madera y piel para alojarlos. También se fijaron las festividades en las que

[59] La relación de Francesc de Junyent i de Vergós con el Cabildo se había fraguado mediante la mediación de Joan Despuig i Martínez de Marcilla, segundo conde de Montenegro y cuarto de Montoro, caballero de la orden de Calatrava. Fue regidor perpetuo del Ayuntamiento de Mallorca y marcadamente filipista. Véase *Gran enciclopedia de Mallorca* (vol. IV). Mallorca, Pronomallorca, 1989-1993, p. 289.

[60] Archivo del Reino de Mallorca (ARM), Archivo del Marqués de la Torre. Sección Montenegro. Libro F. Correspondencia 1664-1728, fol. 17 (carta del Cabildo al marqués Francesc de Junyent, 8 de junio de 1718). Agradezco al Dr. Marià Carbonell i Buades el conocimiento de esta documentación.

[61] ACM, SAG 2-094, Documento16054-149 (carta de M. Fogueras a A. Castillo, 26 de septiembre de 1718).

[62] ACM, SAG 2-094, Documento16054-152 (carta de M. Fogueras a A. Castillo, 21 de octubre de 1718) y Documento16054-159 (carta de M. Fogueras a A. Castillo, 12 de diciembre de 1718).

[63] ACA, Real Audiencia, Pleitos civiles, 14568, fol. 52 rº (22 de agosto de 1721).

[64] ACM, SAG 2-094, Documento16054-227 (carta de M. Fogueras a A. Castillo, 27 de septiembre de 1721).

[65] ARM, Archivo del Marqués de la Torre. Sección Montenegro. Libro F. Correspondencia 1664-1728, fol. 69: *"(…) Murió el día 29 del passado el canónigo Castillo sin haber tenido el consuelo de ver los ciriales que llegaron el día primero de éste en que se celebra la dedicación de esta nuestra Iglesia"* (carta del Cabildo al marqués F. de Junyent, 8 de octubre de 1721).

embellecerían el altar mayor y se celebró un oficio solemne y un *Te Deum* en su honor[66] (Fig. 6).

Los capitulares obtuvieron al fin el consuelo de tener los candelabros en la sede mallorquina después de tantos años de espera, de contratiempos y de disputas y, sobre todo, de haber invertido en ellos mucho más de lo previsto[67]. La desazón de los canónigos durante los largos catorce años que duró la fábrica pudo llegar a interrumpir el proyecto en diversas ocasiones. La documentación demuestra cómo fue de decisiva la intervención de distintas personalidades de alto rango para alentar al Cabildo de la necesidad de proseguir sufragando los costes de una obra que prometía no tener parangón.

La certeza de que podía ser una obra excepcional fue lo que llevó a J. Matons a invertir en ella tantos años de trabajo, sin preocuparse por el efecto negativo que podía tener para los canónigos o para su propia economía. Una vez terminada, el artífice intentó ser recompensado en función del valor real de la obra, pues ésta se había realizado *"con otro dibuxo totalmente diferente"* y *"con tan relevantes perfecciones, mejoras y costas"*[68]. Esta posición fue sostenida y argumentada durante todo el pleito por Matons y aquellos que testificaron a su favor y, claro está, rebatida por parte del Cabildo, que intentó demostrar que no hubo tal variación[69]. Pero más allá de la demora en la fábrica y del posterior litigio legal, lo cierto es que el valor artístico de la obra es incontestable, considerada por sus contemporáneos como *"una octava y duplicada maravella del món"* y como *"la alaja más perfecta y más magnífica que por aora se conoce en Europa"*[70].

---

[66] ACM, Actas capitulares, 1717-1722, reg. 1644, fol. 384 rº - 384 vº; 437 vº (17 de octubre de 1721 y 24 de abril de 1722). Veáse también RAMIS DE AYREFLOR, J. "El canónigo Figuera...", op. cit., pp. 82-83.

[67] ACA, Real Audiencia, Pleitos civiles, 14568, fol. 8 rº: "(…) la obra que, a sus principios, havía sido por los mismos artífices que la havían de hazer tassada en 7.991 libras 10 sueldos ha llegado a 21.184 libras 18 sueldos, que importa casi dos vezes más de lo que se propuso".

[68] ACA, Real Audiencia, Pleitos civiles, 14568, fol. 54 vº.

[69] El pleito fue también muy complejo y dilatado y no quedó resuelto hasta 1730 con una concordia por la cual Matons aceptó 2.525 libras. El acuerdo, al que se adhirió influido por su familia, deseosa de terminar con este largo asunto, no le fue nada favorable. De hecho, el platero terminó su trayectoria vital y profesional en una situación económica muy mermada, tanto por los recursos invertidos en la fábrica de los candelabros como por los largos años de litigio legal. En relación al desarrollo del pleito, véase DOMENGE I MESQUIDA, J. "Una obra excepcional…", op. cit., pp. 272-283.

[70] Son sólo dos de los muchos elogios que recibió la obra en la Barcelona de 1718. El primer comentario fue realizado por Domingo Fogueras (ACM, SAG 2-094, Documento16054-119. Carta de D. Fogueras a A. Castillo, 22 de enero de 1718). La segunda valoración se debe a Francesc de Junyent (ACA, Real Audiencia, Pleitos civiles, 14568, fol. 53 rº. Carta de Francesc de Junyent al conde de Montenegro y de Montoro reproducida en el pleito, 19 de febrero de 1718).



Fig. 1. *Conjunto del monumento de Jueves Santo*. Catedral de Mallorca, Palma de Mallorca. Foto: Sara Gutiérrez Ibáñez [SGI].



Fig. 2. *Detalle de los ángeles situados en el arranque de los brazos,* Joan Matons, 1704-1718. Catedral de Mallorca, Palma de Mallorca. Foto: [SGI].

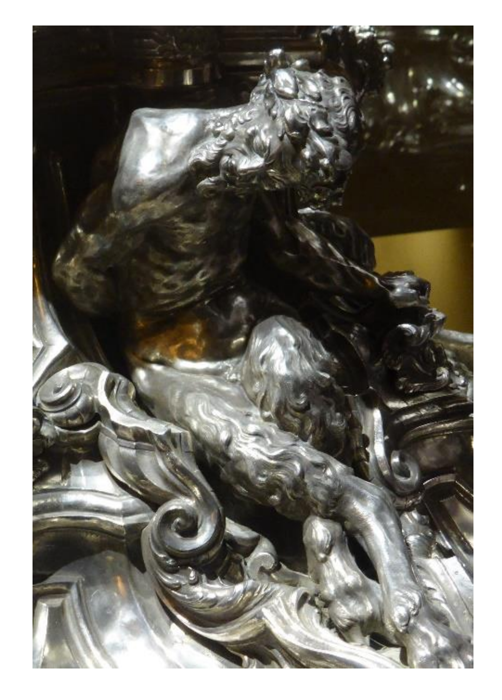


Fig. 3. *Detalle de los sátiros de la peana,* Joan Matons, 1704-1718. Catedral de Mallorca, Palma de Mallorca. Foto: [SGI].



Fig. 4. *Detalle de uno de los ángeles de los brazos,* Joan Matons, 1704-1718. Catedral de Mallorca, Palma de Mallorca. Foto: [SGI].



Fig. 5. *Detalle de la peana,* Joan Matons, 1704-1718. Catedral de Mallorca, Palma de Mallorca. Foto: [SGI].

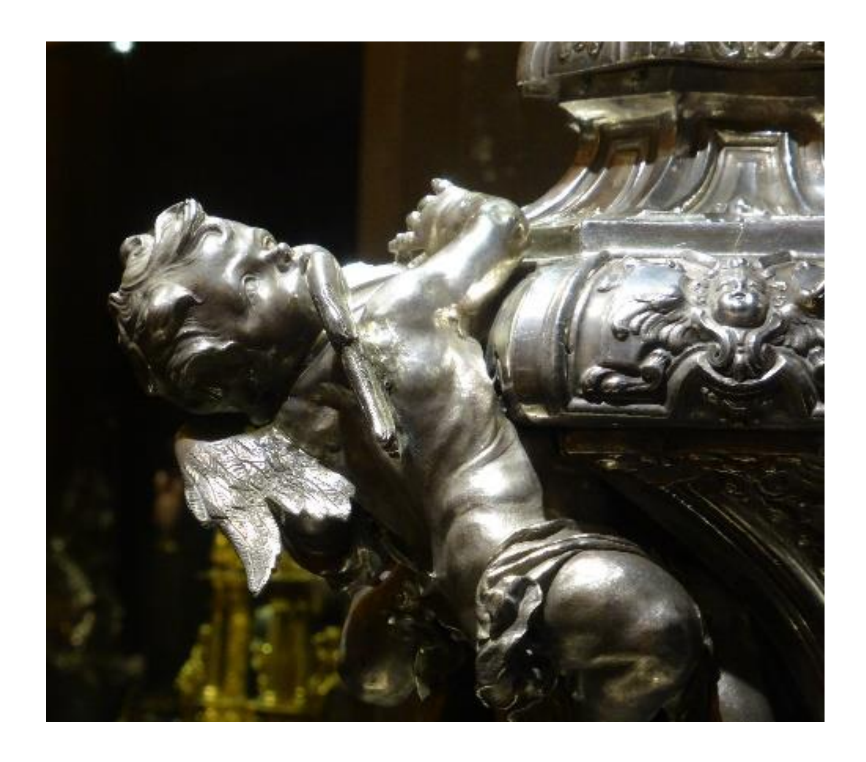


Fig. 6. *Detalle de los ángeles del nudo,* Joan Matons, 1704-1718. Catedral de Mallorca, Palma de Mallorca. Foto: [SGI].

PLATERÍA DEL SIGLO XVIII EN LA RAMBLA (CÓRDOBA)[1]

María del Amor Rodríguez Miranda

Universidad de Córdoba

Resumen: En este texto se presentarán una serie de piezas de platería, que forman parte del ajuar de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de La Rambla (Córdoba). Todas ellas fueron realizadas a lo largo del siglo XVIII dentro de los estilos barroco y rococó. Algunas de ellas proceden de la mano de plateros destacados del gremio cordobés, como fueron Antonio Ruiz "el viejo", Antonio Ruiz de León "el joven" o Juan Sánchez Soto, entre otros. De otras se estudiará su posible proveniencia de Iberoamérica y se completará con un pequeño grupo de enseres, cuya autoría aún está por determinar, pero que vendrán a completar el panorama setecentista rambleño.

Palabras clave: platería, gremio, Iberoamérica, barroco, rococó

Abstract: In this text will be presented a series of pieces of silver, which are part of the trousseau of the parish of Our Lady of the Assumption of La Rambla (Cordoba). All of them were made throughout the eighteenth century in the baroque and rococo styles. Some of them come from the hand of prominent silversmiths from the Cordoban guild, such as Antonio Ruiz "el viejo", Antonio Ruiz de León "el joven" or Juan Sánchez Soto, among others. Others will study the possible origin of Ibero-America and will be completed with a small group of items, whose authorship is yet to be determined, but which will come to complete the eighteenth century ramble.

Keywords: silversmith's, guild, Iberoamerica, baroque, rococó

[1] Este trabajo se inscribe en el marco de trabajo del Grupo Investigación y Tecnología de Bienes Culturales (INTECBIC), HUM-428.

LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN, LA RAMBLA: HISTORIA Y ARTE

La Rambla es una localidad enclavada en la Campiña Sur cordobesa, cuya antigüedad podría remontarse a épocas romanas. Será tras la conquista de la zona por Fernando III en el siglo XIII cuando surja el actual núcleo urbano y desde sus comienzos estará ligado a la jurisdicción del Concejo de Córdoba, obligación que será anulada en el siglo XVII y pasará a formar parte del señorío del conde duque de Olivares.

Su parroquia comenzó a construirse en el siglo XVI y en ella intervino Hernán Ruiz I, arquitecto de la catedral cordobesa, que dejó no sólo obras en la capital, sino en diferentes lugares de la provincia, como por ejemplo los conventos de Santa Clara y San Lorenzo de Montilla. A él se debe la magnífica portada gótica-plateresca que cuenta este templo. Junto a esta portada se levanta una esbelta torre con un piso principal, el cuerpo de las campanas y un lucernario circular.

Entre 1780 y 1800, la iglesia será completamente reformada, bajo el seguimiento de Juan Hidalgo Palomero[2]. Se trata de un templo de tres naves, siendo la central de mayor tamaño, que se separan entre sí por medio de pilares y arcos de medio punto, que sostienen bóvedas de cañón con lunetos y de arista. En la cabecera se pueden encontrar tres espacios correspondientes a las naves, en el centro el altar mayor, en el lado de la epístola se encuentra la capilla de la Virgen del Carmen y en el evangelio, la capilla del Sagrario, donde trabajaron conjuntamente Antonio Cabello y Pedro de Mena, presidido por un magnífico retablo neoclásico, obra de Miguel Verdiguier del año 1773. En esta parte de la iglesia se encuentra algunas capillas más, como la de Nuestra Señora del Rosario, la de la Virgen de la Esperanza o la del Sagrado Corazón.

Junto a la capilla de la Virgen del Carmen se abre una puerta hacia la sacristía. En su interior se halla un poderoso ajuar litúrgico de carácter argénteo, con piezas

---

[2] Se puede encontrar una descripción completa de cómo era la iglesia antes y después de las reformas en MONTAÑEZ LAMA, J.: *Historia de La Rambla y apuntes históricos y geográficos de las poblaciones de su partido*. Excma. Diputación provincial de Córdoba, Ilmo. Ayuntamiento de La Rambla y Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1985. Otra reseña se puede consultar en: VILLAR MOVELLÁN, A. (Dir.). *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Ed. Universidad, 1995, pp. 422-424; y también en la obra MÁRQUEZ CRUZ, F. S. (Coord.) *Los Pueblos de Córdoba*, Tomo IV, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1993, pp. 1422-1429.

que abarcan desde mediados del siglo XVI hasta la contemporaneidad. Un conjunto que apenas ha sido estudiado y que no ha recibido atención hasta el momento por parte de historiadores e investigadores, salvo escasas referencias[3]. El número de este ajuar llega hasta la cincuentena, siendo de la época barroca de la que mayor cantidad se encuentre. Se han escogido para este estudio un pequeño número de piezas. La selección de las mismas ha venido motivada por el hallazgo de los punzones, la apoyatura documental y que se trata de obras inéditas, de las que nada se conoce en ningún manual o artículo al uso de platería ni de otro tipo, siendo esta ocasión, la primera vez que se estudian y se muestren las imágenes de las mismas. De las obras que cuentan con marcas, éstas van a ser precisamente de plateros tan destacados como son los Antonio Ruiz –padre e hijo- y Juan Sánchez Soto.

Se va a estructurar este trabajo en tres partes bien diferenciadas. En la primera de ellas, se analizará un conjunto de piezas, son todas aquellas que cuentan con punzones: un cáliz de un platero apellidado García, una jarra bautismal de otro platero cuyo apellido es Berral, las obras de Juan Sánchez Soto –una bandeja y un copón-, las obras de Antonio Ruiz "el viejo" y Antonio Ruiz de León, su hijo, apodado "el joven".

En el segundo apartado, se estudiarán en profundidad tres ejemplares, una bandeja, de la que se aporta documentación relacionada con su donación, un cáliz y un copón, cuyo origen podría ser iberoamericano. Y en la última sección, se verán algunas piezas más de tipologías diferentes a las analizadas con anterioridad, que no cuentan con marcas ni punzones identificativos, pero que son ejemplos de dichos tipos, por lo que se ha creído necesario incluirlas en este capítulo.

---

[3] El artículo de Pedraza Serrano del año 1991 presentará por vez primera algunas de las piezas que se guardan en esta parroquia. PEDRAZA SERRANO, J. R.: "Orfebrería religiosa en La Rambla (Córdoba): su historia y su arte". En *Boletín de la Real Academia de Córdoba [BRAC]*, Nº 121 (julio-diciembre, 1991), pp. 233-242. Galisteo Martínez, unos años después, estudiará la custodia procesional de la localidad en: GALISTEO MARTÍNEZ, J.: "*Dime cómo en la tierra el cielo cabe*…": En torno a Damián de Castro y la custodia procesional de La Rambla (Córdoba). Aportación documental y reflexiones en torno a un proyecto". En *Boletín de Arte*, nº 26-27 (2005-2006), pp. 821-836; y del mismo autor: "Discurso histórico, arquitectura y simbolismo en la custodia procesional de La Rambla (Córdoba)". En Actas de las II Jornadas de Patrimonio Cultural, Excmo. Ayuntamiento de La Rambla, La Rambla, 2007, pp. 83-99. El resto de las obras donde pueden encontrarse referencias a piezas argénteas rambleñas son monografías y catálogos de exposiciones, como: NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F.: *Eucharistica cordubensis*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1993; MORENO CUADRO, F.: *Platería cordobesa*. Córdoba, Cajasur publicaciones, 2006; ORTIZ JUÁREZ, D.: *Exposición de orfebrería cordobesa.* Imprenta provincial, Dirección General de Bellas Artes. Córdoba, 1973; y las obras citadas en la nota anterior.

PLATERÍA DEL SIGLO XVIII

Hacia 1715 se puede fechar un *cáliz* (Fig. 1), que cuenta con los punzones del león de Córdoba, del contraste Francisco Alonso del Castillo y del platero García (Fig. 2). La marca del león tiene un círculo rodeado de dientes triangulares, se presenta girado hacia la izquierda con el rabo enroscado. El punzón de contrastía es el primero utilizado por Francisco Alonso, aunque está en mal estado podemos saber cómo es gracias a Ortiz Juárez. Se trata de una marca cuadrangular, en cuyo interior aparecen dos ramas de árbol, de cuyas ramas brotan una cruz de San Andrés colocada en el centro de la parte interior, y otras dos cruces iguales en los ángulos superiores, entre ellas se encuentran las letras de su apellido, distribuidas en tres partes, arriba "cas", abajo a la izquierda "ti" y a la derecha "llo", y lo fecha a comienzos de su andadura[4]. Y el del platero, se trata de GAR/CIA, una marca que es común poderla encontrar en las parroquias de diferentes pueblos de la comarca, pero que aún no ha podido ser identificada[5].

Está elaborado en plata en su color, elevado sobre pestaña alta, lisa y que sobresale del mismo. El basamento compuesto por dos pisos de escaso relieve y desarrollo, decrecientes, que se rehúnden para recibir al astil. Dicho astil tiene gollete cilíndrico enmarcado en platos y nudo aovado con baquetón saliente en el tercio superior. Alto cuello estrecho y liso da paso a una copa ligeramente acampanada, con el mismo tipo de moldura del nudo en el tercio superior. Todo él es liso y sin ornamentación alguna.

La segunda pieza estudiada es una *jarra bautismal* (Fig. 3)[6], realizada entre 1759 y 1772 en plata en su color por un platero cuyo apellido es Berral y se halla además punzonada por el contraste Bartolomé Gálvez de Aranda. Las marcas son: flor de lis/ARANDA y BE.. (Fig. 4)[7]. Se levanta esta jarra sobre un pie de planta ovalada con pestaña vertical y lisa, sin decoración. Este basamento tiene perfil convexo y se estrecha profundamente para dar paso a un cuerpo abultado, con alto cuello. Se decora con estrías helicoidales que recorren la pieza en su totalidad. El

---

[4] ORTIZ JUÁREZ, D. *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980, nº 125, p. 94.
[5] *Ibídem*, nº 148, p. 109.
[6] NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. Op. cit., p. 93, fig. 101.
[7] ORTIZ JUAREZ, D. *Punzones*..., op. cit., pp. 87 y 93.

pico vertedor es en forma de mascarón sobre una pequeña cartela y rocalla. La tapa presenta líneas escalonadas y el asa es una tornapunta vegetal calada. Este tipo de jarra fue muy habitual a finales del siglo XVIII y su modelo repetido por otros artistas del momento, como Cristóbal Sánchez Soto o Damián de Castro[8]; llegando incluso a otras provincias andaluzas, como Granada, donde se encuentra una jarra en la Catedral de Guadix, que cuenta con y otra marca, B…/RA.., que bien pudiera ser el mismo Berral que marca el ejemplar rambleño[9].

Las siguientes piezas son obra del platero cordobés Juan Sánchez Soto, que era hijo de Juan Sánchez Izquierdo y hermano de Cristóbal Sánchez Soto[10]. Padre y hermanos bastante conocidos como artífices y de los que hay abundantes obras en templos cordobeses e incluso, gracias al comercio que la platería cordobesa tuvo durante estas centurias, en otras provincias, como pueden ser Málaga o Sevilla[11]. Juan "hijo" ha sido muchas veces confundido con su padre, por la similitud de sus punzones, pero la evidencia de fechas ayudará a su identificación. Mientras que su padre punzonará con la contrastía de Francisco Alonso del Castillo y Francisco Bueno Sánchez Taramas; el hijo lo hará con Bartolomé Gálvez Aranda. Las diferencias entre los hermanos Cristóbal y Juan estarán en la marca de su apellido, ya que Cristóbal usará la primera parte del mismo en minúscula y Juan, lo hará todo en mayúscula[12].

La *bandeja* (Fig. 5) está realizada en plata en su color, repujada y cincelada. Tiene los punzones (Fig. 6) de: SAN/CHES, de Juan Sánchez Soto, el león rampante a la derecha dentro de un círculo con el rabo levantado y flor de lis/ARANDA, Bartolomé Gálvez Aranda, fechado entre 1768 y 1772. El punzón del león se corresponde con el nº 32 identificado por Ortíz Juárez y fechado entre 1768 y 1772. La obra de este platero es aún algo desconocida, tanto es así que Moreno Cuadro cita

[8] NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. Op. cit., pp. 92 y 94.
[9] El autor identifica a Berral con un tal Alonso, que tendría taller abierto desde el 14 de octubre de 1728 –dato que extrae del libro de Ortíz Juárez, D. *Punzones…*, op. cit., p. 9-. Pero asegurar que se pueda tratar de Alonso con una fecha tan temprana, habiéndose realizado la jarra h. 1770, parece un poco alejado. Debe tratarse de algún otro platero con dicho apellido. Se puede ver también a CAPEL MARGARITO, J. *Orfebrería religiosa de Granada*. Granada, Diputación Provincial, 1983, Vol. I, fig. 120, pp. 78-79 y 153.
[10] VALVERDE CANDIL, M. y RODRÍGUEZ, M. J. *Platería cordobesa*. Córdoba, Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1994, p. 189.
[11] SÁNCHEZ LAFUENTE-GEMAR, R. *El arte de la platería en Málaga*, 1550-1800. Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 341, 375, 376 y 405; y SANZ SERRANO, M. J. *La orfebrería sevillana del Barroco*. Tomo II, Sevilla, Diputación Provincial, 1976, p. 71.
[12] ORTÍZ JUÁREZ, D. *Punzones…*, op. cit., pp. 48, 87 y 135.

tan sólo un portaviático en la parroquia de San Francisco y San Eulogio y la cruz procesional de dicha iglesia[13]. Otra pieza suya de este platero fue publicada hace poco, se trata del banderín de la Virgen de la Aurora de la ermita Madre de Dios de Montalbán de Córdoba, fechado algo después, en 1783[14].

Es una pieza con perfil ovalado, un fondo gallonado muy profundo y perfil muy recortado, la única decoración consiste en un borde ondulado donde aparecen pequeñas cartelas con rocallas[15]. En el convento de Santa Cruz de Córdoba se guarda una fuente, que forma parte de un conjunto junto a su aguamanil, obras del hermano de Juan, Cristóbal, del año 1768, que es exactamente igual a ésta[16]. Se trata de todas formas, de una tipología repetida por otros autores, como por ejemplo Antonio Santa Cruz en el ejemplar de la Catedral de Lugo[17] o Damián de Castro en la parroquia de San Bartolomé de Espejo (Córdoba)[18].

Del este mismo platero es un *copón* (Fig. 7) realizado en plata sobredorada, repujada y cincelada. Tiene los punzones (Fig. 8): SAN/CHES, de Juan Sánchez Soto, MARTINEZ/86, perteneciente al contraste Mateo Martínez Moreno y el león rampante dentro de un círculo a la izquierda volviendo hacia la derecha la cabeza.

Posee un pie elevado sobre pestaña alta, moldurada y de planta movida. Cuerpo muy abultado, dividido en secciones por ángeles alados repujados, con cabeza en altorrelieve y cartelas formadas por ces enlazadas, en cuyo interior aparecen las siguientes escenas: el Lavatorio de los pies, el bautizo de Jesús, la entrega de las llaves del cielo a San Pedro y la apoteosis de Santo Domingo. El centro se alza para recibir a un astil, que se compone de un pequeño nudo abultado con ornamentación vegetal. La copa tiene forma de cuenco profundo, ornado con relieves flanqueados por abundante decoración vegetal y angelotes. Los temas

---

13 MORENO CUADRO, F. Op. cit., pp. 222 y 223, donde dice además que es coetáneo de Cristóbal Sánchez Soto y que su marca causa confusiones; y RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "La iglesia de San Francisco y San Eulogio de la Axerquía de Córdoba: algunas piezas de su orfebrería". *El Franciscanismo en Andalucía, V Curso de Verano*, Córdoba, 2002, Vol. II, pp. 144-145, figs. 10 y 11. En donde aún se creía que el punzón del autor era correspondiente a Cristóbal Sánchez Soto.

14 RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "Advocaciones marianas de Gloria en el antiguo marquesado de Priego: el caso de Montalbán de Córdoba y su platería". En *Advocaciones marianas de gloria*. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escurialenses, 2012, pp. 877-878.

15 Nieto Cumplido, M. y Moreno Cuadro, F. Op. Cit., p. 93.

16 *Ibídem*, p. 92.

17 FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M. A. *La orfebrería en la catedral de Lugo*. Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 1997, p. 62, fig. 17.

18 VENTURA GRACIA, M. *Orfebrería de la parroquia de San Bartolomé de Espejo*. Espejo, Ayuntamiento de Espejo, 1989, nº 25, p. 31 y fig. 25, p. 80.

representados son del Antiguo Testamento: porteadores del arca de la alianza, Moisés y la serpiente de bronce, la recogida del maná y Moisés rezando en el monte Sinaí. La tapa es de escasa altura y se adorna de la misma manera, con relieves de temática pasionista: el sudario de Cristo, el león, la tabla del sacrificio y el cordero místico. Todo ello rematado con una pequeña cruz de brazos planos.

Unos años después, en el año 1796, firmará otro copón muy parecido a éste, del que en un primer estudio se pensó que era Cristóbal, pero el punzón es exactamente igual al del copón rambleño. Guarda muchos paralelismos con esta pieza, tanto en forma como en decoración, cambiando las representaciones iconográficas, estando en el caso cordobés dedicados totalmente a símbolos de la Pasión[19].

Antonio Ruiz fue otro de los plateros que más obras dejará en el último tercio del siglo XVIII dentro casi todas ellas del estilo rococó. Tendrá un hijo, que se llamará igual que él, Antonio Ruiz, que también será platero y que desarrollará su labor artística a caballo entre el setecientos y las primeras décadas del ochocientos. Al igual que en el caso de Juan Sánchez Soto, será a través del estudio de los punzones, donde sabremos cuál de los dos es el autor de cada una de las piezas que se estudian en esta investigación. La marca de Antonio Ruiz "padre" consistirá en el apellido RUIZ, todo él en mayúscula, mientras que el hijo cambiará la "U" por una "V", hasta el final de su trayectoria artística, cuando adoptará la "U" de su padre; por eso la marca de contrastía será la determinante[20]. De Antonio Ruiz "padre" se hallan en la parroquia rambleña un altar portátil, un portaviático y una custodia de mano u ostensorio, mientras que del hijo se verá tan sólo un cáliz.

El *altar portátil* (Fig. 9) pertenece a una tipología poco común, de la que se encuentran tan sólo algunos escasos ejemplares parecidos a éste en la provincia de Córdoba, de hecho tan sólo están constatados el de la parroquia de San Lorenzo, de la misma época, y el de la Catedral –que es del siglo XIX-, ambos en Córdoba[21], otro en la parroquial de Santa María de Écija (Sevilla)[22] y otro en la Colegiata de Huéscar

[19] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "La parroquia de San Miguel de Córdoba y su orfebrería". En *Ámbitos*, nº 2 (1999), p. 137, fig. 3.
[20] ORTÍZ JUAREZ, D. *Punzones…*, op. cit., pp. 131-132.
[21] Moreno Cuadro, F. y Nieto Cumplido, M. Op. Cit., p. 167.
[22] El profesor Gerardo García León opina en el catálogo de Andalucía Barroca que este tipo de piezas era muy abundante en las iglesias andaluzas, pero en la provincia de Córdoba, por el momento tan sólo se conocen los tres ejemplares mencionados en el texto. En la provincia de Sevilla cita tres piezas, localizadas en las parroquias ecijanas de la Santa Cruz, y San Juan y San Gil, además de la de Santa

(Granada) fechado ya en el siglo XIX procedente de un taller jiennense[23]. Eran piezas que el sacerdote utilizaba para la dispensa domiciliaria a los enfermos[24]. La pieza rambleña tiene los punzones del platero Antonio Ruiz y del contraste Bartolomé Gálvez Aranda: .A./RUIZ, león y 71/ARANDA, pertenecientes al mencionado Antonio Ruiz de León y al contraste Bartolomé Gálvez Aranda.

Tiene forma de libro y cuando se abre, aparece un altar rectangular, con piezas abatibles en sus lados, que abiertas en su totalidad tienen la apariencia de un auténtico retablo portátil. Está elaborado en madera, forrada de terciopelo carmesí, en donde se aplican las chapas de plata cincelada y calada. En el centro aparece un relieve de una custodia de mano de estilo rococó, con pie moldurado y bulboso, elevado sobre una rocalla, nudo envolvente y sol con grupo de rayos lisos de diferente tamaño, que se remata con una cruz moldeada. A ambos lados, aparecen ángeles que lo flanquean, y todo el borde central se halla decorado con y unas espigas de trigo en la parte central. Estos motivos se repiten en los aletones laterales, en cuya parte más ancha se haya una gran rocalla central, rodeada de ces engarzadas y espigas de trigo que suben hacia la zona superior, donde aparece otra rocalla de menor tamaño. En el frontal del ático se puede ver otra rocalla en el centro bordeada del mismo tipo de ornamentación.

El altar de la parroquia de San Lorenzo es muy similar, aunque con alerones algo más pequeños y ornamentación menos profusa, pero manteniendo la estructura. Faltan aquí los paralelismos con los otros altares[25]. Entre los ejemplares ecijanos, destaca la similitud existente entre el realizado por Pedro José de Quesada para la parroquia de Santa María en 1775 y el de Blas José de Amat y Lázaro para la parroquia de San Juan de 1764, mientras que el de Vicente Barreda Marchena de la parroquia de Santa Cruz del año 1777, muestra algunas diferencias en cuanto a la decoración se refiere[26].

El *portaviático* (Fig. 10) fue realizado entre 1772 y 1780 en plata en su color y sobredorada. Tiene forma de jarrón abullonado. Se levanta sobre un pie ovalado

---

María. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. (Coord.). *El fulgor de la plata*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 372-373.

[23] CAPEL MARGARITO, J. Orfebrería religiosa de Granada. Tomo II, Granada, Diputación Provincial de Granada, fig. 295, pp. 156 y 344.

[24] GARCÍA LEÓN, G. *El arte de la platería en Écija: siglos XV-XIX*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, p. 198.

[25] MORENO CUADRO, F. y NIETO CUMPLIDO, M. Op. cit., p. 168.

[26] GARCÍA LEÓN, G. Op. cit., figs. 87-88 y 89, pp. 317 y 318.

de planta moldurada y de escasa altura, que se halla muy ornamentado, con gran profusión de rocallas y tornapuntas. Sobre esta base se levanta el cuerpo principal del portaviático, que cuenta con el mismo tipo de abundante y abigarrada decoración. Dicho ornato forma un marco perfecto para el relieve central, que ocupa la puerta del viático. En donde se representa el Cordero Místico bajo una pequeña rocalla que lo corona, realizado en plata sobredorada para realzarlo aún más. En la cara posterior, aparece el Pelícano dando de comer a sus polluelos. En ambos casos, coronados por una profusa rocalla bulbosa. La tapa consta de paredes alabeadas y su adorno consiste en una cartela con un corazón central rodeado de rocallas, que se remata con una corona, sobre la que se alza una cruz.

La marca (Fig. 11) del autor es el apellido del platero dividido en dos líneas, la superior con la inicial del nombre "A" entre puntos y la inferior con el apellido completo. Esta marca es la utilizada por Antonio Ruiz en piezas datadas entre 1771 y 1782[27]. La marca de la ciudad consiste en un león a la derecha de dentro de un doble círculo y la del contraste puede verse que tiene dos líneas, una superior de menor tamaño y centrado, en donde iría la fecha de realización; y otra inferior, en la que quedan restos de algunas de las letras, LEI.., de lo que puede deducirse que se trata de Juan de Luque y Leiva. Leiva fue contraste entre los años 1772 y 1780[28], este dato es el que nos ha ayudado a establecer una fecha aproximada de realización de esta pieza.

Este platero, en los mismos años, realiza para la parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción de Montemayor otro ejemplar casi igual a éste, en el que cambia la disposición de los relieves, estando el pelícano en la parte delantera y el cordero en la trasera y del que se dice que está contrastado por Damián de Castro[29]. Será una tipología copiada y repetida por otros plateros, por ejemplo Damián de Castro firmará un portaviático parecido para la parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción de Santaella (Córdoba) y el hermano de Juan, Cristóbal, hará lo propio para la Catedral cordobesa[30].

Entre 1781 y 1785, Antonio Ruiz marcará una *custodia de mano* (Fig. 12), que lleva los punzones del autor y del contraste: MARTZ, del contraste Mateo Martínez

---

[27] ORTÍZ JUÁREZ, D. *Punzones…*, op. Cit., p. 131.
[28] FERNÁNDEZ, A. y otros. *Marcas de la platería…*, op. cit., p. 54.
[29] MORENO CUADRO, F. y NIETO CUMPLIDO, M. Op. Cit., p. 162.
[30] *Ibídem*, pp. 160 y 161.

Moreno y A/RUIZ (Fig. 13). La marca del contraste Mateo Martínez Moreno tiene dos líneas, una superior donde aparecen las dos últimas cifras de la fecha –que en este caso y debido a su mal estado de conservación, no pueden verse- y otra inferior, con el apellido contraído. Es la utilizada por el maestro entre los años 1781 y 1785, posteriormente cambiará y expandirá su apellido que aparecerá ya siempre completo[31]. Según un inventario del año 1914, esta custodia pesaba 18 libras y su viril, compuesto por pedrería, habría costado 6000 reales[32].

La pieza está elaborada en plata sobredorada siguiendo el estilo típico rococó, compuesto por alto basamento de ampuloso aspecto abultado y de gran altura, que se eleva sobre patas formadas por rocallas enroscadas. Se halla totalmente ornamentado, entre parejas de querubes alados aparecen cartelas mixtilíneas en cuyo interior se pueden ver los relieves de San Lorenzo, San Rafael, Santo Domingo de Guzmán y Santa Teresa, todo ello rodeado de elementos vegetales y florales repujados. El centro se alza gallonado hacia un astil muy moldurado.

Dicho astil se estructura en dos partes, una inferior abultada y un nudo en forma de pera invertida. Se orna con pequeñas cabezas de puttis alteradas con diminutas cartelas cuyo perfil son ces enroscadas en las puntas inferiores y superiores.

El sol lleva viril de líneas ondulantes, rodeado de nubes, cabezas de ángeles y espigas de trigo, de donde parten grupos de rayos de diferente longitud y planos. Todo el conjunto se remata con cruz de brazos moldurados, que lleva también ornamentación repujada, consistente en rocallas y otros elementos, así como rayos que parten de su cuadrón central.

Responde este modelo a las obras propias de estos momentos, con ampulosos basamentos, alzados por patas –que tomarán distintas formas, ya sea rocallas, patas de garra, bolas, etc.-, con nudos bulbosos y soles muy moldeados, que se completarán con abundantes motivos decorativos, rocallas, volutas enroscadas, cabezas de querubines y relieves.

El *cáliz* (Fig. 14) tiene los siguientes punzones (Fig. 15): A/RUIZ, 99/MARTINEZ y león, Antonio Ruiz y Mateo Martínez Moreno como contraste. Está realizado en plata sobredorada en líneas rococós, aunque con una decoración que

[31] ORTÍZ JUÁREZ, D. Punzones…, op. cit., pp. 121-122.
[32] PEDRAZA SERRANO, J. R. "Orfebrería religiosa…", op. cit., p. 240.

ya habla un poco de un lenguaje neoclásico, aún incipiente en 1799. Se compone de un pie elevado sobre pestaña alta, lisa y moldurada; y basamento de contornos ligeramente abultados en la zona inferior y alzándose en el centro en clara composición troncocónica hacia el astil, lo que será el recurso más abundante de comienzos del siglo XIX. Se ornamenta con cartelas ovaladas enmarcadas por cenefas colgantes y cabezas de ángeles repujados, en su interior aparecen los símbolos eucarísticos del León, el Cordero Místico y el Pelícano.

En el astil tiene un nudo piramidal invertido con parejas de cabezas de angelitos en las esquinas y los relieves de la Pasión de los cilios, la lanza con la esponja y los tres clavos. Un alto cuello da paso a la copa. Vaso con perfil muy acampanado y con rosa marcada y abultada, que se orna de la misma manera que el nudo y el basamento, con cartelas circulares, en cuyo interior aparecen los símbolos de la jarra bautismal, el trigo y los tres cruces en el Monte Calvario; enmarcadas por cadenas colgantes y elementos florales repujados.

PLATERÍA DE ORIGEN IBEROAMERICANO

De 1707 es una *palangana* (Fig. 16) realizada en plata en su color repujada y cincelada[33]. Se trata de una pieza de planta ovalada y con borde muy recortado, en donde aparece una inscripción y ciertos elementos decorativos, consistentes en flores incisas, y en los lados menores, un ostensorio y un cáliz. La inscripción reza: "ME DIO A LA COFRADIA DE SSmo. SACRAMENTO I A LA FABRICA DE LA IGLESIA MAIOR DE LA BILLA DE LA RAMBLA EL Dº TOR. DN. P ROMUALDO DE LA PLAZA MONTES PrESro. SEDO HERMANO MAIOR EL LDO. DN. ANDRES DES.E.TALLA AÑO DE 707". Se ha podido conocer, gracias a un documento testamentario que fue donada a la parroquia tras el fallecimiento de Don Pedro Romualdo de la Plaza Montes, que fue presbítero de la localidad y oriundo de ella[34]:

> *"Testamento de Dr. D. Pedro de la Plaza Montes, presbítero, natural de La Rambla, hijo de Juan de la Plaza Montes, natural de Brieba, en las montañas de Burgos y Doña María de Bayona, natural de*

---

[33] Formó esta pieza parte de una exposición celebrada en el año 1993. NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. Op. cit., p. 91.

[34] Archivo de Protocolos Notariales de La Rambla (Córdoba), escribano Ignacio Vandeval, año 1706, fol. 150 y ss.

Écija, sepultura en la Ermita de la Caridad, mando a la fábrica de la Iglesia Parroquial de esta dicha villa una palancana de plata que tengo…"

Según este testamento, Pedro era hijo de Juan de la Plaza Montes, que vino de un pueblo de la provincia de Burgos, llamado Brieba, y de María de Bayona, de Écija. Se establecieron en esta localidad en el siglo XVII por motivos aún desconocidos.

Cuenta con los punzones de: PE/DRERA y una B rematada con corona (Fig. 17), que nos indica una procedencia foránea. Diferentes autores mencionan el apellido Pedrera y lo relacionan con una familia madrileña, que durante cuatro generaciones ocuparon el cargo de Ensayador Mayor y Marcador[35]. Concretamente y siguiendo la forma de la marca de la pieza rambleña, se trata de Bernardo de Pedrera y Negrete, que ocupó dicho cargo entre 1683 a 1731, año en que fallece[36]. En cuanto al otro punzón, B ó R rematada con una corona, no puede añadirse nada más, ya que presenta muchos interrogantes y aún no ha podido ser identificada. Tan sólo se conoce que en el siglo XVII ya la usaba el abuelo de Bernardo, Esteban de Pedrera[37].

En la parroquia mayor de San Miguel, en Morón de la Frontera, hay una bandeja exactamente igual a ésta, aunque sin decoración ni marcaje, de la que se dice que se trata de una obra americana[38]. 0tra peculiaridad nos habla también de ese posible origen americano, y es el relacionado con la marca "R" coronada. Según la autora Aymes esta marca se corresponde con un tipo de plata muy específico que se daba en México, es la "plata de rescate". Se usaba este punzón para diferenciar este metal del diezmado. Esta tipología de plata era la que estaba en propiedad de un minero, para ello pagaba un impuesto equivalente a la décima parte de su valor. Una vez que un minero procedía a vender posteriormente esa plata que se hallaba en su poder, debía volver a pagar otro impuesto, consistente en la quinta parte de su poder. Ese es el origen de que se denomine "plata de rescate"[39].

---

[35] Aparece este punzón por vez primera en el siglo XVII, según FERNÁNDEZ, A. y OTROS. *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, Ed. Antiqvaria, p. 220.

[36] MARTÍN, F. A. "Contrastes y marcadores de la platería madrileña en el siglo XVIII". *La villa de Madrid*, Madrid, nº 77 (1983), p. 25.

[37] IGLESIAS ROUCO, L. S. "Platería madrileña de los siglos XVII y XVIII en Burgos. Aportación para su estudio". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo LV, Valladolid, 1988, p. 441.

[38] SANTOS MÁRQUEZ, A. J. "La platería iberoamericana en Osuna y su Ducado", en *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana, siglos XVI-XIX*. León, Universidad de León, 2010, p. 549.

[39] AYMES, C. "R", la marca de la plata de rescate". En *Ophir en las Indias*, op. cit., p. 241 y ss.

Varios interrogantes plantea esta identificación y varias posibilidades. ¿Cómo llega esta pieza americana a La Rambla? ¿A través de qué persona? ¿Cuál sería su relación con México? Las respuestas pueden ser variadas y hasta que no se encuentre algún documento relacionado con el tema, no podrá concretarse nada. A pesar de ello, sí que pueden apuntarse cuáles serían esas posibilidades.

La primera sería que Pedro de la Plaza o su hijo tuvieran algún familiar o amigo que hubiera emigrado a México y desde allí hubiera enviado a la península la pieza; pero esto plantea otra duda relacionada con la marca del platero o marcador, Pedrera, que había sido identificado como un contraste madrileño. Lo cual podría dar lugar a una segunda hipótesis, que sería la compra por parte de Juan de la Plaza de la bandeja en España a cualquiera de los mercaderes que comerciaban en aquellos momentos con Iberoamérica y aquí, posteriormente, enviara dicha bandeja a algún obrador de platería para que le fuera grabada la inscripción de la donación, que actualmente lleva, lo que podría ser la solución al hallazgo de la contrastía madrileña. Pero como ya se ha apuntado en un principio, todo son posibilidades y habrá que esperar a posteriores investigaciones para saber sí se puede encontrar algún documento que aporte más datos y luz a este tema.

Hay en la parroquia rambleña otros dos ejemplares sin punzonar, un cáliz y un copón, cuyas características estructurales y, sobre todo, decorativas, nos hablan de un lenguaje propiamente iberoamericano. No serían las primeras obras americanas que se conservan en La Rambla: la cruz de plata de Nuestro Padre Jesús Nazareno, traída a la localidad por Antonio Peralta y Córdoba, mientras era gobernador de las Indias en Veracruz (México)[40] o la custodia de sol, enviada por Pedro de Gárate desde Lima (Perú)[41]. Teniendo en cuenta que a lo largo de la edad moderna está constatado la existencia de vecinos rambleños allende los mares[42], no sería nada extraño que estas dos piezas provinieran de allí fruto de algún envío. Los emigrados fueron muchos, en la segunda mitad del siglo XVIII va a destacar la figura de José Portilla y Gálvez, miembro de una familia importante dentro del panorama de las élites locales, que marcha a Perú en 1779, donde labró una gran carrera

[40] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "Platería americana en Córdoba y su provincia". En *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, Santiago de Compostela, 2013, Vol. II, pp. 546-547 y 550 y 551.
[41] PEDRAZA SERRANO, J. R. Op. cit., 1991, pp. 237-238.
[42] GARCÍA ABÁSOLO, A. *La vida y la muerte en Indias*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1992, pp. 326-327.

profesional, llegando a ser miembro de la Audiencia de Lima y uno de los fundadores de la Audiencia de Cuzco[43].

El *cáliz* (Fig. 18) está elaborado en plata sobredorada, cincelada y repujada en la segunda mitad del siglo XVIII. Se compone de un pie, elevado sobre pestaña de planta circular, lisa y que sobresale ligeramente de la base, que tiene perfil algo bulboso. Está ornamentado con varias cartelas polilobuladas, en cuyo interior están representadas las imágenes de San Francisco, Santo Domingo y el Agnus Dei, alternadas con cabezas de ángeles alados repujados, que alargan sus alas hasta rodear las cartelas con sus plumas.

El astil tiene gollete en forma cóncava enmarcado entre anillos lisos también cóncavos. Se halla decorado con flores repujadas sobrepuestas y otros elementos vegetales. Sobre este gollete se encuentra un nudo de pera invertida, recubierto con unos angelillos de bulto redondo, que portan en sus manos atributos pasionistas y en disposición sedente.

La copa está sustentada sobre un alto cuello cóncavo y adornado con elementos incisos de inspiración vegetal. Tiene rosa marcada y muy decorada, a base de cartelas bordeadas por ces enroscadas, en cuyo interior aparecen los relieves del Pelícano, unos porteadores de uvas y unos campesinos segando trigo, todo ello entre cabezas de querubines en la parte superior y en la inferior, motivos vegetales y florales repujados. La copa es lisa y de perfil acampanado.

Algunas de las características estructurales y decorativas hablan claramente de un lenguaje hispanoamericano. Entre las particularidades constitutivas destacan la escasa voluptuosidad del basamento, comparado con el abultamiento general de las piezas andaluzas o el gollete cóncavo frente a las líneas redondeadas. En cuanto a los elementos ornamentales, son típicos hispanoamericanos las líneas y los contornos de las cartelas mixtilíneas del basamento, los motivos sobrepuestos del gollete, los puttis del nudo y de la rosa, y la profusión de adorno de la copa en general. Hay ejemplares mexicanos en diferentes lugares con los que este cáliz guarda grandes similitudes en los aspectos antes mencionados[44], destacando el cáliz

---

[43] RUIZ GÁLVEZ, A. M. "Burocracia y ascenso social en la Campiña de Córdoba: los Portilla y Gálvez de La Rambla". En *Ámbitos*, Córdoba, nº 2 (1999), pp. 31-33.

[44] Ejemplos de los puttis se pueden encontrar en el ostensorio del seminario de San Antón o el de la iglesia parroquial de Quintana de la Serena, o la de la iglesia parroquial de Salvatierra de los Barros; el cáliz del real convento de Santa Ana, todos ellos en la provincia de Badajoz. ESTERAS MARTÍN, C.

donado en 1758 por un comerciante a la iglesia de Santa María en Goizueta (Navarra) donde se encontraba su hermano de presbítero, que cuenta con un basamento muy parecido y lleva en el nudo el mismo tipo de puttis sedentes del rambleño[45].

En cuanto al *copón* (Fig. 19), realizado también en plata sobredorada, cincelada a finales del siglo XVIII. Está compuesto por un pie, elevado sobre pestaña lisa de planta circular y que sobresale escasamente del basamento. Esta base tiene dos pisos, uno inferior de perfil algo curvo y bulboso, y otro superior de paredes alabeadas con líneas troncocónicas que se alzan hacia el astil, que denotan una aproximación al neoclasicismo. Este astil es sencillo y consta nudo de pera invertida y un alto cuello estrecho que sirve de apoyo a la copa. El vaso tiene forma de cuenco profundo y tapa escalonada y de escaso desarrollo en altura.

La decoración del basamento consiste en cartelas mixtilíneas bordeadas de elementos incisos de inspiración vegetal, y alternadas con cabezas de angelillos sobrepuestas. El nudo lleva baquetón en el tercio superior y gallones como único ornato. En cuanto a la copa, una serie de cartelas mixtilíneas del mismo tipo que las de la base, rodeadas de rocallas y otros motivos, salteadas con cabezas de ángeles alados con cuerpo de mariposa sobrepuestos. Por último, en la tapa se pueden ver repetidos los recursos incisos del resto de la pieza. Se remata con una cruz de brazos moldurados, con remate florliseado y piedras engarzadas, lleva cristo de fundición sobrepuesto.

Al igual que en el caso del cáliz, hay elementos típicos y casi exclusivos provenientes de Hispanoamérica, como son los sobrepuestos de inspiración animal, muy del gusto indígena, siendo Cuzco (Perú) uno de los focos más prolíficos en este tipo de composiciones. En ellas se pueden ver elementos como cintas planas que se entrelazan con animales, máscaras o cartelas. Es muy frecuente encontrar seres extraños, constituidos por cabezas humanas –en este caso de ángeles- y cuerpos de animal[46]; y es también muy habitual que fueran sobrepuestos, como una custodia de

Platería hispanoamericana: Siglos XVI-XIX: obras civiles y religiosas en templos, museos y colecciones españolas. Madrid, Instituto de cooperación iberoamericana, 1986, figs. 9-10-13 y 14.

[45] HEREDIA MORENO, M. A. "Los indianos navarros y sus donaciones de plata labrada". En *Ophir en las Indias.* Op. cit., pp. 457-458.

[46] ESTERAS MARTÍN, C. "Singular platería civil del Perú Virreinal". En *Anales del Museo de América*, Madrid, XXII, 2014, p. 16-17 y SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T.: *Platería hispanoamericana en La Rioja*, La Rioja, Museo de La Rioja, 1992, p. 54.

colección particular de Lima[47]. En cuanto a la formas, hay también muchas similitudes peruanas, como el copón de una colección privada de Lima[48].

OTRO TIPO DE PIEZAS SIN PUNZONAR

En este apartado se estudiarán tres obras de tipologías diferentes: una cubierta de misal, una cruz de altar y una corona imperial. Las dos primeras sin marcas ni inscripciones que pudieran aportar algún dato identificador y la última, la corona, con el único punzón del contraste, por lo que no ha sido posible conocer al autor de la misma.

La *cubierta de misal* (Fig. 20) está compuesta por una cubertura de terciopelo carmesí, en regular estado de conservación y unas aplicaciones en plata en su color repujada y cincelada, que son el medallón central, las cantoneras y las abrazaderas. El medallón central es ovalado y se rodea de elementos vegetales, con un bajorrelieve de inspiración vegetal levemente inciso. Como ya se ha mencionado antes, no tiene punzones, por lo que la datación de esta pieza debe hacerse gracias a otros elementos, como por ejemplo con la decoración de las cantoneras, consistente en un espejo ovalado que se bordea mediante ces enroscadas, rocallas y elementos vegetales, lo que indica que pudo ser realizado a finales del siglo XVIII dentro de un estilo rococó algo decadente. Sigue los modelos y la estética de la segunda mitad del siglo XVIII y se pueden encontrar ejemplares similares en otras localidades cercanas, como el misal del convento de Santa Clara o el de la parroquia de San Francisco Solano, ambos en Montilla[49].

La *cruz de altar* (Fig. 21) está realizada en plata en su color y se levanta sobre un pie de estructura triangular, con patas molduradas. Presenta en el centro de cada una de sus caras un medallón en forma de escudo, que se bordea con abundantes elementos vegetales entrelazados repujados y cincelados, enmarcados con grandes ces enroscadas. Sobre este basamento se eleva el astil, constituido por varios

[47] CARCEDO, P. y OTROS. *Tradición y sentimiento en la platería peruana*. Córdoba, Obra social y cultural Cajasur, 1999, fig. II-105, p. 210.
[48] *Ibídem*, fig. II-96, p. 207.
[49] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. *La platería en el antiguo marquesado de Priego: Montilla.* Córdoba, 2012, http://hdl.handle.net/10396/5557, pp. 114, 385 y 444, figs. 97 y 211.

elementos, gollete cilíndrico y gallonado, nudo en forma de pera invertida con cadeneta incisa de inspiración neoclásica y mechero también gallonado.

La cruz es de brazos planos rectangulares, sin ningún tipo de ornamentación, que culmina sus extremos en elementos vegetales calados, que se han perdido en los brazos del travesaño horizontal y tan sólo se conserva en el vertical. El cuadrón central lleva en la parte delantera un relieve de Jerusalén y de sus esquinas parten grupos de rayos lisos de diferente longitud. Lleva Cristo de fundición de escaso relieve, la cabeza de Jesús cae ligeramente hacia el pecho indicando que lo representa ya expirando, con tres clavos y perizoma muy poco dibujado.

Tanto el pie como el astil corresponden con los modelos que se están elaborando a finales del siglo XVIII, basta mirar y compararlos con otros, como por ejemplo la cruz de la parroquia de La Trinidad y todos los Santos de Córdoba, los candelabros de la parroquia de San Francisco Solano de Montilla o los candeleros del convento de Santa Ana de Córdoba[50]. Mostrando diferencias en cuanto a la cruz propiamente dicha, ya que en esos momentos lo más usual era encontrarnos con unos brazos moldurados y decorados con rocallas y otros elementos barrocos.

Por último, hay una *corona imperial* (Fig. 22) con su ráfaga, realizada en plata en su color, que cuenta con los punzones de ../MA. y león en un escudo, pertenecientes al contraste Francisco Sánchez Taramas, fechado entre 1738 y 58. La otra marca se encuentra en muy mal estado de conservación, por lo que no es posible su identificación.

Se compone de canasto, brazos de imperial y ráfaga. El canasto lleva un aro moldurado y cuerpo central con óvalos en resalte y cartelas en forma de gotas, bordeadas por profusa ornamentación vegetal entrelazada que forma puntas de remate. Los cuatro brazos del imperial llevan elementos florales en realce. La ráfaga tiene banda ondulante con cenefa central vegetal, que bordea toda la corona y los imperiales, rayos lisos de diferente longitud y pequeña cruz de brazos lisos sobre una gran bola del mundo.

---

[50] RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. *La platería en el antiguo marquesado…*, op. cit., p. 106; RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. "Obras inéditas de Damián de Castro en Córdoba", en *Nuevas perspectivas sobre el barroco andaluz: arte, tradición, ornato y símbolo*. Córdoba, Ed. Asociación "Hurtado Izquierdo", 2015, p. 448; y NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADRO, F. Op. cit., p. 37.



Fig. 1. *Cáliz*, García, h. 1715. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: Mª del Amor Rodríguez Miranda [MDARM].



Fig. 2. *Punzones.* García, h. 1715. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 3. *Jarra bautismal,* Berral, 1759-1772. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 4. *Punzones.* Berral, 1759-1772. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 5. *Bandeja.* Juan Sánchez Soto, 1768-1772. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 6. *Punzones.* Juan Sánchez Soto, 1768-1772. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 7. *Copón,* Juan Sánchez Soto, 1786. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 8. *Punzones,* Juan Sánchez Soto, 1786. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 9. *Altar portátil,* Antonio Ruiz, 1771. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 10. *Portaviático,* Antonio Ruiz, 1772-1780. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].

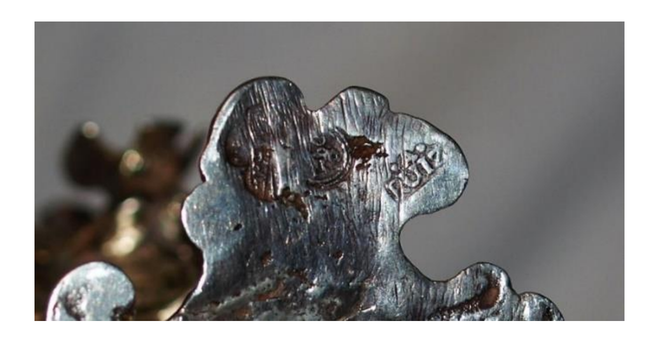


Fig. 11. *Punzones,* Antonio Ruiz, 1772-1780. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 12. *Custodia,* Antonio Ruiz, 1781-1785. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].

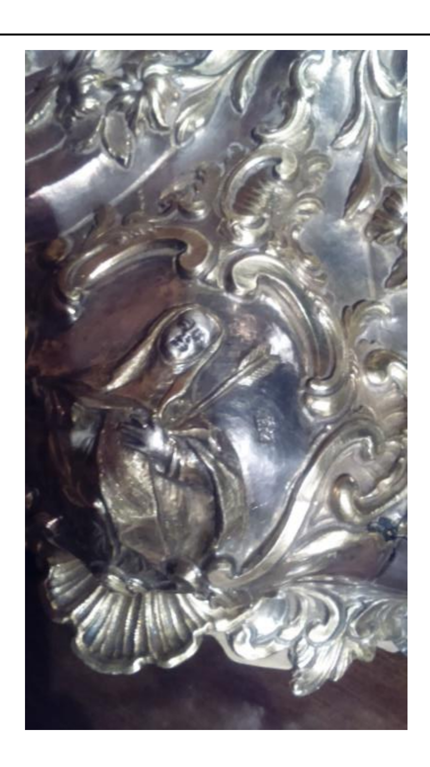


Fig. 13. *Punzones y detalle del pie,* Antonio Ruiz, 1781-1785. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].





Fig. 14. *Cáliz,* Antonio Ruiz de León, 1799. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].

Fig. 15. *Punzones,* Antonio Ruiz de León, 1799. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 16. *Palangana,* Pedrera, 1707. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 17. *Punzones,* Pedrera, 1707. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 18. *Cáliz iberoamericano,* anónimo, siglo XVIII. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 19. *Copón iberoamericano,* anónimo, siglo XVIII. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 20. *Cubierta de misal,* anónimo, siglo XVIII. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 21. *Cruz de altar,* anónima, siglo XVIII. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].



Fig. 22. *Corona imperial,* anónima, siglo XVIII. Parroquia de Ntra. Sra. De la Asunción, La Rambla (Córdoba). Foto: [MDARM].

ESTAR *À LA PAGE*: JEAN-HENRI PROSPER POUGET Y LA INFLUENCIA FRANCESA EN EL DESARROLLO DE LA JOYERÍA ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XVIII

Javier Verdejo Vaquero

y

Ornella Cirillo

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

RESUMEN: Durante el siglo XVIII París se configura como centro generador de las corrientes en boga en cuestiones de apariencia entre las cortes europeas. Así viajan tratados y cuadernos de dibujos de joyería galos que se establecen como auténticos catálogos-modelo para los plateros de oro españoles. Es el caso de Jean-Henri-Prosper Pouget que publica en París en el año 1762 *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*, estableciéndose sus diseños como referente del gusto imperante. Nuestro objetivo es realizar una aproximación general a la obra de Pouget a fin de evidenciar su influencia en la producción española. Para ello procederemos al análisis comparativo de este tratado con otros documentos de la época. Nos referimos, entre otros, a los diseños de joyas conservados en el Archivo del Palacio Real de Madrid, así como otros tantos producidos en el ámbito nacional.

PALABRAS CLAVE: joyería, siglo XVIII, Pouget, tratado, dibujo.

ABSTRACT: During the century 18TH Paris was configured as a generator centre of the currents in vogue in issues of appearance between the European Courts. Thus treaties and notebooks of drawings of French jewellery travelled around Europe, establishing as authentic model-catalogues for the Spanish silversmiths of gold. It is the case of Jean-Henri-Prosper Pougetw who published in Paris in 1762 the *Traité des pierres Précieuses et of the manière of les employer in parure*, establishing its designs as the reference of the prevailing taste. Our objective is to make a general approximation to the work of Pouget in order demonstrate his influence in the Spanish production. For this we will proceed to the comparative analysis of this Treaty with other documents of the time. We refer, among others, to designs of jewels preserved in the Archive of the Royal Palace of Madrid, as well as so many other drawings and portraits nationally produced.

KEY WORDS: jewellery, 18th century, Pouget, Treaty, drawing.

INTRODUCCIÓN

Durante los inicios del siglo XVIII se observa en las principales capitales europeas un proceso de modernización caracterizado por el continuo refinamiento de las formas y las costumbres vernáculas en cuestiones de apariencia. París, referente de buen gusto, exporta desde finales del siglo XVII sus modelos al resto de Europa[1]. Es sin embargo a partir de 1750 cuando se percibe una destacada aceleración del proceso de difusión de la moda francesa mediante estampas, dibujos, tratados y a las ya por entonces populares *poupé de mode*. Observamos por lo tanto a partir de la segunda mitad de la centuria, una destacada tendencia hacia la homogenización de la moda europea. Analizar el traje y la joyería del XVIII significa "asistir al proceso de aculturación de unos colectivos cuya conducta marcará la pauta para el resto de la población"[2].

La progresiva implantación de un lenguaje formal cortesano conlleva el rechazo de todo aquello considerado vulgar. El concepto del buen gusto nace de la capacidad del individuo por asimilar las formas, los tonos y los ritmos estéticos de la época. Son los círculos aristocráticos aquellos destinados a generar una sensibilidad específica que, basada en este concepto, descansa a su vez sobre un necesario pilar económico. Durante el Setecientos, los conceptos de buen gusto y prestigio aparecen asociados y lo burgués es considerado socialmente inferior y desagradable. Sin embargo, los límites con el umbral del desagrado se desplazan constantemente. Surge la necesidad por estar *á la page*. La difusión vertical del gusto o *trickle down theory*[3] conlleva la paulatina apropiación de la sensibilidad cortesana por parte de la burguesía. La aristocracia inicia así un proceso de regeneración continua de las normas de etiqueta y protocolo ya que en "la peculiar estructura de la vida de la Corte [...] el instrumento principal de la competencia por el prestigio y el favor del Rey no es la actividad profesional ni la acumulación de dinero, sino la capacidad de saber comportarse en el trato social"[4]. Los aristócratas, sometidos a las exigencias de la corte, no siempre poseen los medios necesarios para adoptar las

---

[1] MOLINA, A. y VEGA, J. *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid – Área de Gobierno de las Artes, 2004, p. 10.
[2] *Ibídem*, 10.
[3] CODELUPPI, V. *Che cosa è la moda*. Roma, Carocci Editore, 2003, p. 17.
[4] ELIAS, N. *El proceso de la civilización*. Madrid, S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2011, p. 507.

tendencias que mutan constantemente. Este hecho, unido a la disminución de la importancia otorgada antes a las Leyes Suntuarias[5], permite al burgués el acceso al mercado del traje y el adorno personal.

La transformación del objeto utilitario en elemento parlante permite a aquellos individuos de considerables posibilidades económicas ocupar una posición jerárquica equivalente en cuestiones de gusto, convirtiendo así el objeto precioso en símbolo de superioridad social. La adquisición de determinados trajes o modelos de alhajas representa el acceso a un ambiente social cerrado. Renata Ago define este proceso como la capacidad de transformar la superioridad económica en prestigio social, señalando además cómo el monopolio del mercado del lujo impide la adquisición de éstos bienes por parte de sectores sociales inferiores que han de contentarse con objetos modestos[6].

Relacionamos de este modo la proliferación de tratados de moda y joyería con el deseo de la burguesía por equipararse con la aristocracia, así como con la necesidad de ésta última por imponer nuevos ceremoniales que la diferenciase de la primera. Tras la Revolución Francesa y el hundimiento de la sociedad cortesana este movimiento pendular cesa o, por lo menos, pierde intensidad[7].

JEAN-HENRI PROSPER POUGET Y LA INFLUENCIA DE LA JOYERÍA FRANCESA EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII

> *"Los cocineros, peluqueros, sastres, médicos etc. son franceses, los pajes aprenden el idioma y los artesanos españoles no hacen ascos a afrancesar descaradamente sus nombres, tratando así de apropiarse del aura de prestigio que llevaba aparejado todo lo que proviniera del país vecino, referente de distinción y buen gusto"*[8].

---

[5] Las Leyes Suntuarias establecen, entre los siglos XVI y XVIII, el orden jerárquico de la apariencia, vetando el acceso al lujo por parte de los plebeyos. Véase ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A. "El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (siglos XVI-XVIII)", *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante,* nº 17(1998-1999). Alicante, Universidad de Alicante, 1999 y MUZZARELLI, M. "Le leggi suntuarie", *Moda e società dal Medioevo al XX secolo*. Torino, Annali Einaudi, 2003, pp. 185-220.

[6] AGO, R. "Consumi e ricchezze in età moderna", ARRU, A.; STELLA, M. *Una questione di genere*. Roma, Carocci editore, 1991, p. 37.

[7] ELIAS, N. *El proceso de…* op. cit., p. 510.

[8] GARRIDO NEVA, R. "Dibujos de joyas para Pedro de Álcantara Pérez de Guzmán y Mariana de Silva, duques de Medina Sidonia", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte,* nº 25 (2013), p. 561.

La influencia de "lo francés" golpea definitivamente la realidad española tras el cambio de dinastía y la joya, ligada de manera íntima a la vida de las gentes, refleja con gran sensibilidad los cambios acaecidos[9]. Europa es invadida por *recueils de dessins de joaillerie* que, alcanzando una amplia difusión durante el XVIII[10], facilitan la homogenización del gusto. Este tipo de publicistica, basada en el grabado, se establece principalmente como vehículo para un género "no autónomo"; es decir, se consolida como modelo director del "arte del gusto" en materia de joyería. Estos cuadernos de diseños se presentan ante el artesano como patrones destinados a la reproducción fiel de la alhaja grabada, o bien como directorio didáctico que permite la adaptación de los modelos propuestos a un ámbito comercial y socio-cultural específico[11]. A este género se acogen publicaciones tales como aquellas de Mondon (1736-1751), Duflos (1767) o Van der Cruycen (1770)[12], todas ellas editadas en Paris. Siguiendo la corriente de la publicistica francesa del siglo XVIII[13] son editados, además, en Italia e Inglaterra, cuadernos de dibujos de joyas que contribuyen a la difusión de este "gusto moderno" de corte francés. Es el caso M. Albini que publica en Roma *Libro I. Disegni Moderni Di Gioiglieri Di Do. Ms. Albini Nel Ano 1744* donde incluye modelos de joyas que toman como referencia directa los cuadernos galos. Así mismo destaca la obra del británico Christian Taute que publica su selección de dibujos hacia 1750[14]. Siguiendo la estela de la Arquitectura, la Pintura, la Escultura u otras Artes Decorativas, junto a *recueils de dessins de joaillerie*, se difunden por Europa auténticos tratados de joyería. Este es el caso de la obra de Pouget que nos ocupa. Junto a una extensa variedad de diseños, tal vez la mayor colección de dibujos de joyería jamás publicada por un solo hombre[15], incluye noticias acerca del origen de las piedras preciosas empleadas en este arte, técnicas de corte y tallado,

---

[9] ARBETEA MIRA, L. (Coor.). *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid, Editorial Nerea. Ministerio de Educación y Cultura, 1998, p.5.

[10] LANLLIER, J. y PINI, M. *Cinq siècles de joaillerie en Occident*. Paris Bibliothèque des Arts Paris, 1971, p. 104.

[11] DECROSSAS, Y.; FLÉJOU, L. (dir.). *Ornements. XVe - XIXe siècles: chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet.* Paris, Mare & Martin – INHA, 2014, p.7.

[12] Véanse respectivamente MONDON, J. *Premier libre de pierreries pour la parure des dames: dédié à Madame T. D. J. par son tès humble et très obéissant serviteur*. París, chez Claude Duflos, graveur rue des Noyers, chez Mr Hasté serrurier, 1736-1751, DUFLOS, C., *Recueil de dessein de joaillerie: dédié à Monseigneur le comte de Saint-Florentin*. París, chez Claude Duflos, 1767, VAN DEN CRUYCEN, L. *Nouveau livre de desseins concernant les ouvrages de la joaillerie.* París, (?), 1770.

[13] Véase MORATO, E. "La stampa di moda dal Settecento all'Unità", BELFANTI, C.; GIUSBERTI, F., Storia d'Italia. La moda. Torino, Giulio Einaudi Editori, 2003, pp. 767-782.

[14] EVANS, J. *A History of Jewellery*. London, Faber and Faber, 1970, p.154.

[15] AA. VV. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 16, nº 6 (1921), pp. 133-138.

referencias a estudiosos que trataron el argumento a lo largo de la historia, un listado detallado de los joyeros activos en París a mediados de siglo y un registro de las condecoraciones militares más difundidas en Europa durante este periodo.

Jean-Henri-Prosper Pouget († 1769) es un orfebre y comerciante de diamantes afincado en París que sobresale, además, por su trabajo como diseñador y grabador[16]. La relevancia de su obra impresa es tal que ésta queda legitimada al aparecer recogida junto con la producción de otros autores en diccionarios y guías de artistas y grabadores franceses[17]. Pouget publica en París en el año 1762 *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure.* Precedido por un amplio apéndice teórico, la obra se completa con un total de 69 figuras, organizadas en 79 *Planches,* que representan algunos de los modelos de alhajas en boga durante este periodo: *Aigrettes, Girandoles, Boucles de fleurs, Bracelets, Fontagnes, Rubans de tête, Agrafes de corps, Boucles de sonlier,* etc. La edición de 1762 se completa con un segundo volumen titulado *Noveau Recueil de Parures de Joyaillerie, Second Livre* impreso en París en 1764 con un total de 45 piezas de joyería representadas sobre 80 *Planches* que siguen en forma y estilo a aquellas del primer volumen[18]. La conservación de varias ediciones de esta obra en el ámbito de producción hispano-borbónico demuestra la difusión de la misma. Sirvan como muestra los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid o la *Biblioteca Nazionale di Napoli*[19].

El envío de objetos preciosos desde el país vecino se establece como una constante a lo largo de la centuria. *"En muchas ocasiones, estos envíos eran precedidos de la solicitud al artífice de unos dibujos o diseños en los que se representaba el resultado final de la pieza […] o de un modelo en cera"*[20]. Como norma general, el

---

[16] LAROUSSE, P. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.* Paris, Administration du grand Dictionnaire universal, 1766-1777, p. 1537.

[17] Véanse respectivamente COHEN, H. *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle*. Paris, A. Rouquette, 1912, p. 820 y CHENNEVIÈRES, P. (dir*.). Archives de l'art français: recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France.* Paris, Librairie Tross, 1987, p. 145.

[18] GUILMARD, D. *Les maîtres ornemaniste: dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs: écoles française, italienne, allemande et des Pays-Bas (flamande et hollandaise): ouvrage renfermant le répertoire général des maîtres ornemanistes avec l'indication précise des pièces d'ornement qui se trouvent dans les cabinets publics et particuliers de France, de Belgique, etc.* Paris, E. Plon, 1880, p. 254.

[19] Véase respectivamente Biblioteca Nacional de España, signatura: 3/36817 y *Biblioteca Nazionale di Napoli,* collocazione: BIB. PROV. 12. 335.

[20] ARANDA HUETE, A. "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III", *Reales Sitios*, nº 137, (1998), p. 45.

destino de estos dibujos es ser devueltos a manos del artífice francés, no sin antes ser reproducidos por un platero español con el objetivo de evitar el pago del diseño original. Esta operación reduce considerablemente el coste final de la alhaja. Es el caso de los dibujos de joyas realizados con motivo de los esponsales de la Infanta María Luisa, hija de Carlos III, con el Archiduque Lopoldo de Lorena. Conservados en el Archivo del Palacio Real de Madrid, reproducidos sobre 13 folios sueltos y datados por Amelia Aranda Huete hacia 1763, se relacionan estrechamente con la obra de Pouget. El encargado de copiar los dibujos procedentes de Paris y ejecutar las joyas es Francisco Sáez[21], no sin antes modificar los modelos al no ser considerados adecuados para la ocasión[22]. Un análisis crítico-comparativo realizado entre estos dibujos y aquellos publicados por el orfebre francés nos lleva a evidenciar cómo aquel "diseño de collar a base de eslabones separados por perlas" recogido por Aranda Huete[23](Fig. 1), reproduce con exactitud el dibujo incluido en la página 18 del segundo volumen del tratado de Pouget (Fig. 2). Por todo ello consideramos importante resaltar la amplia y rápida difusión de la obra de Pouget en nuestro país basándonos en la datación de los dibujos propuesta por Aranda Huete en contraposición con la fecha de publicación del dibujo de Pouget incluido entre los diseños del segundo volumen del tratado, *Noveau Recueil de Parures de Joyaillerie, Second Livre*, editadto en 1764.

Junto a intercambios de modelos y diseños o a la adquisición de objetos preciosos provenientes desde Francia, viajan hasta la Península artífices galos que, al servicio de la corte, contribuyen a la introducción, difusión y afianzamiento del gusto francés en materia de joyería[24]. Este es el caso del joyero y grabador Agustín Duflos, perteneciente a una renombrada familia de artistas grabadores, trabaja a las órdenes de Fernando VI y Carlos III entre 1756 y 1763[25]. Si bien la existencia de un dibujo original de Duflos firmado en 1764 conservado entre los fondos de la

[21] En relación con la figura de Francisco Sáez véase ARANDA HUETE, A. *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 276-298.
[22] *Ibíd.*, p. 40.
[23] Madrid, Archivo del Palacio Real. Archivo General de Palacio (AGP), Planos, Mapas y Dibujos, nº 8430.
[24] Véase MÁRCOS SÁNCHEZ, R. "Influencia francesa en la joyería española: Leonardo Chopinot", AA. VV. *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII. Comunicaciones*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1989, pp. 401-409.
[25] Véase JIMÉNEZ PRIEGO, T. "Agustín Duflos. «Joyero del Rey de España»", *Revistas Espacio, Tiempo y Formas*, nº 14 (2001), pp. 113-145.

Biblioteca Nacional de España[26] sugiere la permanencia del artista en Madrid hasta dicha fecha, Barcia asegura que este diseño proviene de una serie de dibujos adquiridos en París. Jean-Henri-Prosper Pouget alude en la edición de su tratado conservada en la Biblioteca Nacional de España a la obra de Dluflos y su estancia en Madrid afirmando:

> *"[…] quiero rendir a un joyero el tributo que merece todo hombre que sobresale en su profesión. Aunque el oficio de grabador o joyero no se le sitúa entre las artes, sin embargo, por las artes que dependen de ellos hacen que se les clasifiquen entre la categoría del artista y la del artesano; y creo que todo hombre que nos da por su talento la superioridad sobre los extranjeros, debe atraer nuestra consideración. […] El joyero del cual yo quiero hablar es M. Duflos, actualmente en España"*[27].

Con estas palabras Pouget no solo evidencia de forma evidente el conocimiento de la obra de Duflos, si no que expresa de manera contundente la concepción laudatoria de su propio trabajo como grabador y joyero.

TRAITÉ DES PIERRES PRÉCIEUSES ET DE LA MANIÈRE DELES EMPLOYER EN PARURE

A pesar del valor histórico-artístico de la joyería del Setecientos, el número de ejemplares físicos conservados es relativo. Los avatares del tiempo y la práctica social de llevar a crisol este tipo de piezas en épocas de carestía han reducido el material preservado. Los *recueils de dessins de joaillerie* son de vital importancia para el estudio morfológico de la joyería del XVIII ya que la joya, sujeta al vaivén de la moda, es susceptible a su remodelación. Por todo ello, la colección de diseños que presenta Pouget se establece como un rico testimonio de los modelos en boga en boga durante esta centuria. Al no ser posible analizar con detalle en el presente trabajo todas ellos, centraremos nuestra atención en los modelos imprescindibles en el joyero femenino de la época.

La *piocha* o *aigrette* es sin lugar a dudas la joya para cabello más empleada durante el siglo XVIII. Letizia Arbeteta la relaciona con los elementos en forma de

---

[26] Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/15/24/14.
[27] JIMÉNEZ PRIEGO, T. "Agustín Duflos. «Joyero del Rey…, op. cit., p. 122.

lágrima que cuelgan de las *jaulillas* que decoran los peinados femeninos en época de Felipe II[28]. Aranda Huete, por su parte, asegura que su origen se encuentra en la *garzota* o el *airón*. Debido a la escasez y alto precio de las plumas que decoran estas piezas, éstas son sustituidas por elementos metálicos que con el paso de los años estilizan sus formas al tiempo que reducen el metal empleado y aumentan el uso de la pedrería[29]. En cuanto al origen de la palabra "piocha", ambas especialistas coinciden en que ésta deriva de la palabra italiana *pioggia,* que significa "lluvia" y que procede del efecto que se obtiene al suspender del cuerpo central de la joya piezas de forma almendrada que, al movimiento de la cabeza, simulan gotas de lluvia deslizándose por el cabello. Entre algunos documentos napolitanos consultados se recogen órdenes de pago que hacen referencia a este tipo de piezas, describiendo el material empleado en su realización y dejando constancia del precio alcanzado. Sin embargo, y a raíz de la consulta de estos documentos se desprende que el empleo de la palabra "*pioggia*" hace referencia, además, a los elementos colgantes que decoran los pendientes de tipo *girandole* y otras alhajas:

> *"A Don Francesco Trillocco ducati 60 e per lui a Giuseppe de Martino a compimento di ducati 92… quali ducati 92 sono per l'intero pagamento della manifattura di una gioia di diamanti, cioè crocette, orecchini con tre pioggie e due verghette, una a diamanti e l'altra la fede un rubino e diamanti, che sono serviti per lo sposalizio di Don Francesco… de Andre da duca di S. Donato con la Marchesse donna Teresa Moscambruno"*[30].

Pouget dedica las primeras 15 páginas del segundo volumen de su tratado a la recopilación de diferentes modelos de *piochas* (Fig. 3). Varias de las piezas reproducidas en los dibujos realizados con motivo de los esponsales de la Infanta María Luisa antes mencionados siguen de cerca las formas propuestas por el artista francés. Excepcionales ejemplares de *piocha* similares a los reproducidos por Pouget luce la *archiduquesa María Teresa de Austria* en el retrato de 1771 realizado por Anton Raphael Mengs[31].

---

[28] ARBETEA MIRA, L. (Coor.). *La joyería española…,* op. cit., p. 59.
[29] ARANDA HUETE, A. *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 378.
[30] A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale di Cassa, Matr.1377, 3 giugno 1740, recogido por CATELLO, A. "Il gioiello napoletano del settecento", F. STRAZZULO. *Settecento Napoletano; documenti*. Napoli, Electa, 1982, p. 36.
[31] Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2193.

El *girandole* es un tipo de pendiente que se compone de tres elementos de diseño unitario: *broquelillo*, cuerpo central y tres o cinco piezas colgantes. Éstos eran desmontables, permitiendo la combinación de motivos o un uso más sencillo[32], hecho que explicaría por qué Pouget representa únicamente en sus diseños los cuerpos intermedios de las joyas; espacio que además permite desarrollar la fantasía de las formas (Fig. 4). Entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España se conserva una amplia serie de dibujos de joyería fechados a finales del siglo XVIII y producidos en el ámbito nacional que recogen las formas propuestas por el artífice francés[33]. *María Luisa de Parma, princesa de Asturias*, luce en el retrato realizado hacia 1765 por Antón Raphael Mengs[34] ejemplares de *girandole* de excepcional factura. La popularidad de este tipo de alhaja es tal que sus formas pronto son adoptadas por damas de diversa clase social. Estos modelos se caracterizan por sus grandes dimensiones y el empleo de abundante metal. Así mismo y ante el elevado coste de las piedras preciosas se documenta el empleo de cristales en su ejecución. Sirva como ejemplo los *aderezos* que lucen las damas en *Mozas tocando el pandero* de Ramón Bayeu y Subías realizado hacia 1777[35].

El motivo del lazo se implanta de manera generalizada en el ámbito de las Artes Decorativas a lo largo del siglo XVIII, estableciéndose además como elemento decorativo característico de la joyería de esta centuria. Aparece en Francia durante el siglo XVII donde se conoce como *sévignés* y deriva de aquellos lazos textiles que decoran los trajes femeninos de la época. El metal pronto sustituye la lazada textil, adoptándose como alhaja. Se sitúa primero en el centro o el lateral del cuerpo del vestido, desde donde pasa a ornar el cuello de las damas de la época bajo el término *noeuds de col* o *lazo de pescuezo*. Su apariencia morfológica varía según el gusto imperante, manteniendo su presencia durante todo el Setecientos. Pouget recoge en su tratado numerosas propuestas para el empleo del lazo, desde modelos *para lazo de pescuezo*, guirnaldas para el cabello o *lazos de pecho* entre otros.

---

[32] ARANDA HUETE, A. *La joyería en la Corte…*, op. cit., p. 388.

[33] Priscilla Muller citó por primera vez en 1972 algunos ellos en su libro *Jewels in Spain*, fechándolos a finales del siglo XVIII.Véase MULLER, P. *Jewels in Spain.* New York, Spanish Society of New York, 1972 - 2012, pp. 159, fig. 263 y p. 162, fig. 270.

[34]Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 2189.

[35]Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 3373.

El motivo decorativo principal según el cual se articula los dibujos de Pouget es la forma vegetal. Consideramos necesario, por tanto, añadir algunas notas acerca del auge de éste y su introducción en el campo de la joyería del setecientos.

Europa es invadida a partir de la segunda mitad del siglo XVI de nuevas y numerosas plantas exóticas que, provenientes del Nuevo Mundo, de la Península Balcánica y de Asia Oriental, desencadenan la pasión por las flores bulbosas de vivos colores. Durante los primeros años del siglo XVII aparecen los conocidos como *Florilegi*, textos estampados y coloreados en acuarela que recogen las representaciones de las flores más apreciadas de la época. Si bien muchas de estas obras se relacionan estrechamente con un ámbito científico, pronto son empleadas por pintores de naturalezas muertas, tejedores, joyeros y orfebres entre otros. En relación a esto, Nicholas Cochin publica en París en 1645 *Livre Nouveau de Fleurs très útil pour l'art d'Orfevrerie, et autres*. La obra, destinada a joyeros, orfebres, artesanos del coral y los pintores de cerámica, es concebida como cuaderno de modelos a imitar. Otro texto de gran importancia para la implantación definitiva de las formas vegetales en la joyería europea de los siglos XVII y XVII es *Livres De Fleurs Propre pour Orfevres Et Graveurs*, realizada y editada en París por Jacques Vauqueren el año en 1680. Este grabador, activo en Blois durante la segunda mitad del siglo XVII y miembro de una importante familia de orfebres, introduce definitivamente el motivo floreal, divulgando y transfiriendo en el campo de la joyería el motivo de la guirnalda y del *bouquet*, típico de las naturalezas muertas de la época.

Si bien este comercio en auge marca la introducción del motivo floreal en la joyería del Seiscientos, ésta se basa, además, en motivos de carácter material. Se observa una disminución en el empleo de las piedras preciosas motivada, probablemente, por el colapso de las minas activas en este periodo. Esta situación favorece el desarrollo de toda una amplia variedad de alhajas decoradas a esmalte donde el virtuosismo de su diseño prima sobre el valor intrínseco del material empleado. El motivo floreal se adapta, por lo tanto, a las exigencias de del gusto en boga. Asimismo, es necesario destacar como las férreas Leyes Suntuarias impiden el

acceso a determinadas piezas preciosas a ese sector de la sociedad enriquecido y carente de título, motivando la popularidad de estas alhajas[36].

Durante el siglo XVIII la joya muta nuevamente. Se abandona el esmalte a favor del empleo de las piedras preciosas. Este hecho aparece fuertemente relacionado con la apertura de las minas de Brasil. Se reduce el metal empleado en la ejecución de las alhajas y las piezas muestran ahora un aspecto aéreo. Si el motivo del lazo marcará la producción durante los años 40 de esta centuria, a partir de los años 60 asistimos a un nuevo auge del motivo vegetal, siempre presente durante las primeras décadas del siglo. Las últimas décadas del XVIII se caracterizan por la combinación bizarra de los elementos decorativos hasta entonces empleados, dando lugar a alhajas de gran fantasía y ricas en decoración.

Aranda Huete afirma que a partir de los años 60 de ésta centuria surge el modelo de *ramo de pecho* conocido como "*bouquet"*[37]. Del mismo modo, durante la mitad de la centuria se observa una destacada tendencia hacia las formas vegetales de corte naturalista y el *ramo de pecho* pierde progresivamente su aspecto metálico. Este tipo de alhajas explota el efecto tridimensional que permiten las técnicas de la época. El empleo del esmalte y las piedras coloreadas en la decoración de éste tipo de piezas consiguen potenciar su aspecto realista. Pouget los define en 1762 como "*boucles à fleurs"*[38], e introduce en su tratado numerosos diseños que ilustran la tendencia de la época en relación con este tipo de piezas. Interesante ejemplar es aquel donado a la Virgen del Pilar de Zaragoza por Doña Juana Rabasa, esposa del ministro de finanzas de Carlos IV. Esta pieza, junto a otras tantas, fue adquirida por el Victoria & Albert Museum de Londres donde se conserva actualmente[39].

Los brazaletes que aparecen recogidos en la práctica totalidad de los inventarios consultados aparecen, al menos, dos *manillas* de perlas con broche que solían formar conjunto con un collar. Se trata de "un aderezo sencillo y asequible para la mayoría de las damas de la Corte"[40] que solían lucir en ambas muñecas. Las perlas empleadas podían ser de varios tamaños e incluso se testimonia el empleo de

---

[36] Véase CASPRINI, L. "Florilegio simbolico. Il significato dei fiori nei gioielli del XVII e XVIII secolo", LENTI, L; LISCIA BEMPORAD, D. *Gioielli in Italia. Sacro e profano, dall'antichità ai giorni nostri*. Venezia, 2001, pp. 101-131.
[37] ARANDA HUETE, A. *La joyería en la Corte…,* op. cit., p. 426.
[38] POUGET, J. *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. París, Pouget fils, París.Pouget, 1762, p. [3].
[39] Londres, Victoria & Albert Museum, nº de inv. 319-1870.
[40] ARANDA HUETE, A. *La joyería en la Corte…,* op. cit., p. 427.

aljófar[41]. Los plateros de oro de la época, sin embargo, limitaron sus intervenciones a la realización de los *muelles* o *pulseros* que cierran los brazaletes. La función de estas piezas era aquella de abrochar las *manillas*. De perfil ovalado, su diseño siguió la evolución morfológica del resto de las alhajas del periodo. Pouget recoge en su obra numerosos diseños de *muelles* para pulsera de interesantes y diversos motivos. Entre los modelos más difundidos destacan aquellos con motivo de lazo, característicos de los años 40, introduciéndose a partir de los años 60 los motivos vegetales. Hermoso ejemplar de muelle con forma de lazo luce la *Archiduquesa María Teresa de Austria* en el retrato realizado por Anton Raphael Mengs hacia 1771[42]. Es sin embargo el modelo de perfil ovalado con retrato miniado y orla de pedrería o perlas aquél que alcanza mayor difusión a partir del segundo cuarto de la centuria. Véase el retrato de *María Contreras de Vargas Machuca* realizado por Agustín Esteve entre 1777 y 1800[43]. En él la dama aparece representada con una *manilla* de perlas de varias vueltas con *muelle* miniado. Similares alhajas en ambas muñecas luce la *Dama anónima* representada por Esteve entre 1775 y 1750[44]. Junto a los modelos vegetales anteriormente mencionados aparece, a partir de los años 60, el *muelle* con forma de hebilla[45]. *María Amalia de Sajonia* luce en el retrato realizado por Anton Raphael Mengs hacia 1761[46] un ejemplar de brazalete con *muelle* en forma hebilla guarnecida con diamantes donde las perlas son sustituidas por un lazo negro.

Junto a los diseños de alhajas reproducidas por el autor, se recogen una sorprendente variedad de "galanterías". Son accesorios preciosos portados por damas y caballeros indistintamente que se establecen como elementos de distinción del estatus social de su portador. Nos referimos a hebillas para zapatos, cajas para relojes, empuñaduras de cuchillos y espadas y ornamentos para abanicos y peines. De entre todos destacan los diseños para *châtelaines*. También conocidas como *catalinas* o *dijeros,* son piezas de las que penden varios ramales de cadenas de los que cuelgan diversos dijes para relojes, llaves de reloj, pomitos o sellos entre otros.

---

[41] Véase MIRÓ, J. I. *Estudio de las piedras preciosas: su historia y caracteres en bruto y labradas con la descripción de la joyas más notables de la Corona de España y del Monasterio del Escorial: obra adornada con 12 láminas*. Madrid, Imp. a cargo de C. Moro, 1870, pp. 218-230.
[42] Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 02193.
[43] Madrid, Museo Cerralbo, nº de inv. 01735.
[44] Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 19626.
[45] ARANDA HUETE, A. *La joyería en la Corte…,* op. cit., p. 430.
[46] Madrid, Museo Nacional del Prado, nº de inv. 02201.

Dos excepcionales ejemplares de *châtelaine* similares a los reproducidos por nuestro autor pueden observarse prendidos a la cintura de *María Luisa de Parma* en el retrato realizado por Zacarías González Velázquez realizado hacia 1789[47].

CONCLUSIONES

En definitiva, el objetivo del presente estudio no es aquél de evidenciar la influencia francesa en el arte español y en específico en la producción de joyería de la época. La influencia gala en las artes europeas durante el siglo XVIII se consolida como una realidad ya analizada en numerosas ocasiones. Así, nuestro objetivo es aquel de reivindicar el importante papel de Pouget en el desarrollo morfológico de la joyería francesa durante el último cuarto de siglo, estableciéndose tal vez como la recopilación de dibujos más abundante jamás publicada por un solo hombre durante este periodo. Así mismo y a través de las numerosas comparaciones con la producción hispano-borbónica se pretende evidenciar la rapidez con la que los modelos producidos en la capital francesa aparecen en el resto de las cortes europeas desde donde se popularizar para alcanzar al resto de los estamentos sociales preocupados por lucir *á la page*.

[47] Madrid, Museo de Historia de Madrid, nº de inv. 2006/23/1.



Fig. 1. *Collar*, Francisco Sáez, hacia 1763. Madrid, Archivo del Palacio Real - Archivo General de Palac io (AGP), Sección Histórica, Caja 40 Exp.1.



Fig. 2. *Collar,* Pouget, 1664*.* París, Biblioteca Nacional de Francia, signatura FRBNF31141971.



Fig. 3*. Conjunto de piochas y airón*, Pouget*,* 1762. París, Biblioteca Nacional de Francia, signatura FRBNF31141971.

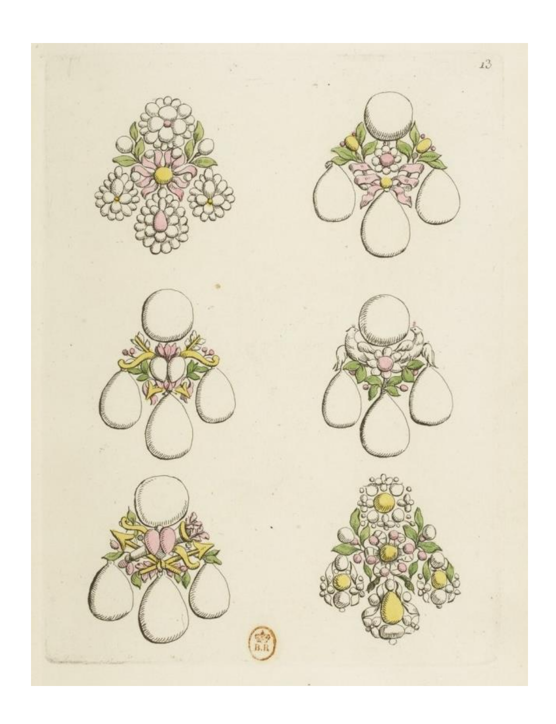


Fig. 4. *Conjunto de girandoles*, Pouget, 1762. París, Biblioteca Nacional de Francia, signatura FRBNF31141971.



V

TRANSMISIÓN DE LOS SENTIDOS

LA SENSIBILIDAD MUSICAL BARROCA SEGÚN LAS RELACIONES DE FIESTAS

Clara Bejarano Pellicer

Universidad de Sevilla

RESUMEN: La fuente fundamental a través de la cual podemos conocer no sólo el papel que desempeñaba la música en el aparato festivo sino también el concepto y conciencia que se tenía de ella y sus ejecutantes, es el género literario denominado relaciones de sucesos. Las relaciones de fiestas de los siglos XVI, XVII y XVIII constituyen un valioso patrimonio bibliográfico insuficientemente conocido y explotado, que revela la pasión de la sociedad barroca por el ritual, la ceremonia y lo sensorial. Concretamente, se trata de un repertorio muy indicado para contemplar el despliegue sonoro de las ciudades del Antiguo Régimen en los momentos de mayor apogeo de su conciencia cívica. En el aparato festivo barroco, la música desempeñó un papel en la conexión de todas las aportaciones artísticas, reflejando tan bien como cualquiera la naturaleza de la sensibilidad barroca.
PALABRAS CLAVE: Música, Músicos, Sensibilidad, Fiesta, Barroco, Paisaje sonoro.

ABSTRACT: The literary genre called “relaciones de sucesos” is the main source that Historians of Music have to research the role of music in public feasts and the concept and awareness of music and musicians in Baroque Age. Those texts from XVIth, XVIIth and XVIIIth centuries are considered a valuable bibliographic heritage, insufficiently known and utilised, that reveals the passion of Baroque society for ritual, ceremony and sensorial language. Specifically, this literary genre is a very appropriate set to study the sound display of Early Modern Age cities in the moments of the greatest peak of their civic consciousness. In Baroque feasts, music played a role in the connection between every artistic contribution, showing the nature of Baroque sensitivity as well as any other.
KEY WORDS: Music, Musicians, Sensitivity, Feast, Baroque, Soundscape.

El estudio de la música renacentista y barroca cuenta con grandes investigadores y obras de exponencial importancia en el panorama de la Musicología de ayer y de hoy. En la actualidad, la Musicología tiende puentes hacia

otras disciplinas y, ya muy avanzada la investigación en cuestiones estilísticas y organológicas, hace décadas que ha trasladado parte de sus esfuerzos a indagar sobre la inserción de la música en la sociedad de la Edad Moderna. Uno de los objetivos propuestos es definir no sólo el papel que desempeñaba la música en el aparato festivo público sino también el concepto y conciencia que se tenía de ella y sus ejecutantes, el grado de percepción de la música y la competencia descriptiva sobre ella[1].

Una de las fuentes fundamentales a través de la cual podemos aproximarnos a estas cuestiones es el género literario denominado relaciones de sucesos. Las relaciones de honras y solemnidades públicas constituyen un valioso patrimonio bibliográfico que puebla las secciones de Raros de todas las bibliotecas históricas. Un patrimonio insuficientemente conocido y explotado, porque una vez pasada su novedad se lo juzgaba literatura marginal y se la desechaba. Tenían un gran éxito editorial que revela la pasión de la sociedad renacentista y barroca por el ritual, la ceremonia y la comunicación sensorial. Incluso se hicieron reediciones traducidas de relaciones extranjeras.

Las relaciones de fiestas son textos breves de tema histórico-periodístico concreto con una intención de transmisión por medio del proceso editorial. Tenían dos funciones: sustraer con la escritura el evento efímero a la caducidad del tiempo y propagar, dar noticia del espectáculo a quien no había podido gozar de él[2]. Difundían crónicas de los eventos festivos en libros, o frecuentemente pliegos sueltos de cuatro páginas, escritos en prosa, a veces en verso y más raramente en forma epistolar, salpicadas de inserciones de sermones, poemas, códigos simbólico-emblemáticos y láminas. Constituyen un género literario con una serie de características formales: el tema con cierta base de veracidad histórica, la intención informativa considerada inocua por el Santo Oficio, la noción de verdad, el autor anónimo o desconocido, la retórica propia en prosa, la técnica epistolar, la tercera

---

[1] Un acercamiento metodológico al tema ya fue realizado para el caso de Aragón por GONZÁLEZ MARÍN, L. A. "Fuentes y método para el estudio de la música de las fiestas en la Edad Moderna", en: UBIETO ARTETA, A. (ed.) *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas: actas de las VIII jornadas.* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 201-214.

[2] LEDDA, G. "Contribución para una tipología de las relaciones extensas de fiestas religiosas barrocas", en: GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C., ETTINGHAUSEN, H., INFANTES, V. y REDONDO, A. (eds.) *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750), actas del primer coloquio internacional.* Alcalá de Henares, Publicaciones de la Sorbona y de la Universidad de Alcalá, 1996, pp. 227-238.

persona, el título que recoge los datos principales del contenido para una información inmediata...[3]

La variedad retórica y estilística que cabe en el género es casi ilimitada[4]. Se podía narrar un acontecimiento con mínima participación del autor o con un discurso barroco y afectivo, explicando y comentando símbolos, sugiriendo relaciones y redes. El estilo apologético, que celebra una celebración, es el que culmina las posibilidades panegíricas del género. Fue obra de eruditos locales que aspiraban a obtener fama o a conservar la del acontecimiento[5]. A lo largo del Siglo de Oro se observa una evolución hacia el estilo barroco, porque la literatura secunda el discurso apologético del resto de las artes[6]. Desde la segunda mitad del siglo XVI, evolucionan adquiriendo variedad temática y códigos simbólico-emblemáticos. La sociedad a la que se dirigen es la de la Contrarreforma, por lo tanto es el germen de la literatura de masas: acrítica, gregaria, para provocar emociones vivas y no meditadas, ya controlada al llegar al público. A fines de siglo, los pliegos no pretenden narrar acontecimientos, sino historias poéticas del gusto de los lectores y despiertan una religiosidad pretridentina aunque deriven de la iniciativa de Trento[7].

La imprenta permitió una extensión de la fiesta a través del tiempo y el espacio, aunque bajo una máscara de idealización. No se trata de un acta notarial, sino de una recreación imaginativa y culta del evento para poder reparar en los detalles que en el momento pasaron desapercibidos[8]. Estos textos recurren a menudo a los lugares comunes y se esfuerzan por describir minuciosamente los

---

[3] INFANTES, V. "¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)", en: GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C., ETTINGHAUSEN, H., INFANTES, V. y REDONDO, A. (eds.) *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750), actas del primer coloquio internacional.* Alcalá de Henares, Publicaciones de la Sorbona y de la Universidad de Alcalá, 1996*,* pp. 203-211.

[4] LÓPEZ POZA, S. "Una base de datos en internet con información bibliográfica y archivo digital de imágenes de las relaciones de sucesos españolas", en: PABA, A. (ed.) *Encuentro de civilizaciones (1500-1750). Informar, narrar y celebrar.* Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003, pp. 21-32. P. 26.

[5] ESCALERA PÉREZ, D. R. *La imagen de la sociedad barroca andaluza: estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza: siglos XVII y XVIII.* Málaga, Universidad de Málaga, 1994, pp. 17-21.

[6] LEDDA, G. "Contribución para una tipología de las relaciones..., op. cit., pp. 227-237.

[7] IZQUIERDO, J. C. "El luteranismo en las relaciones de sucesos del siglo XVI", en: GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C., ETTINGHAUSEN, H., INFANTES, V. y REDONDO, A. (eds.) *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750), actas del primer coloquio internacional.* Alcalá de Henares, Publicaciones de la Sorbona y de la Universidad de Alcalá, 1996*,* pp. 217-225.

[8] GARCÍA BERNAL, J. J. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, p. 579.

detalles del proceso festivo, incluyendo sus preparativos, haciendo gala de una ampulosa retórica. Insistían indefectiblemente en la veracidad de sus afirmaciones y carecían de valor literario en general. Para obtener una rápida difusión al calor de la actualidad y evitar problemas con la censura, se adaptan con destreza a la retórica y a la visión de la realidad políticamente correctas. Dicho género aplica en alta medida las reglas de la retórica, cuyas bases son enseñar, persuadir, agradar captando simpatías, y mover al espectador mediante una conmoción psíquica que le haga tomar partido[9]. Puesto que la propia fiesta era un discurso, la relación es un discurso sobre el discurso, que permite al que la presenció no tanto completar como sobre todo adecuar su memoria de ella a la interpretación oficial[10].

Hoy se trata de una fuente estimada, no sólo por parte de los historiadores sino muy especialmente de los filólogos, de manera que en torno a ella se articulan fructíferos encuentros y coloquios como los titulados *Las relaciones de sucesos en España*[11]. Han sido utilizadas para estudiar diversos aspectos no necesariamente implicados en las fiestas, sino referentes a la mentalidad y la sociedad[12]. No se trata exclusivamente de una noticia del acontecimiento, sino que contribuye a la configuración de éste y a sus efectos en la sociedad, convirtiéndose en un elemento celebrativo más. El contenido narrativo de estas relaciones puede abarcar la fase previa a la celebración, la fiesta misma y la fase posterior, reflejando las transformaciones cronológicas sobre el arte de concebir y llevar a cabo una fiesta[13].

El estudio de la música y el mundo sonoro de la Edad Moderna en su contexto obliga a abordar fuentes muy variadas que casi nunca son estrictamente musicales ni, en ocasiones, pretendieron ofrecer ninguna información sobre la música. Este género literario-periodístico cumple este perfil y en ello reside su virtud porque nos revela una serie de concepciones sobre la música y los músicos de las que ni siquiera

---

[9] LAUSBERG, H. *Manual de retórica literaria.* Madrid, Gredos, 1966, pp. 228-231.

[10] ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C. "Mensaje festivo y estética desgarrada: la dura pedagogía de la celebración barroca", *Espacio, tiempo y forma,* IV, 10 (1997), pp. 13-31.

[11] GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C., ETTINGHAUSEN, H., INFANTES, V. y REDONDO, A. (eds.) *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750), actas del primer coloquio internacional.* Alcalá de Henares, Publicaciones de la Sorbona y de la Universidad de Alcalá, 1996.

[12] LÓPEZ POZA, S. "Relaciones festivas segovianas en el reinado de los Austrias", en: GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C., ETTINGHAUSEN, H., INFANTES, V. y REDONDO, A. (eds.) *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750), actas del primer coloquio internacional.* Alcalá de Henares, Publicaciones de la Sorbona y de la Universidad de Alcalá, 1996, pp. 239-252.

[13] DÍEZ BORQUE, J. M. "Los textos de la fiesta: "ritualizaciones" celebrativas de la relación del juego de cañas", en: CÓRDOBA, P. y ETIENVRE, J. P. (eds.) *La fiesta, la ceremonia, el rito*. Granada, Casa de Velázquez y Universidad de Granada, 1990, pp. 181-193.

es consciente su autor. Por lo tanto, para ser de provecho al musicólogo es preciso aplicarles la metodología de la Historia cultural.

Las premisas que hay que tener presentes a la hora de extraer información de estas fuentes son varias. A pesar de las ventajas innegables que ofrece este tipo de fuentes narrativas, de su inteligible lenguaje y de su manifiesta intención informativa, es preciso desconfiar de ellas en cierta medida. Las intenciones de este género literario son netamente propagandísticas, de exaltación del orden social, tanto a favor del poder civil y religioso como de la propia identidad ciudadana, como de la corporación o institución glorificada. Dichos textos jamás sugieren disidencias, conflictos ni decadencias. Parecen querer transmitir que, rodeando al acontecimiento narrado, el tiempo ordinario se detiene y con él todos los problemas, de modo que la ciudad queda sumida en una suerte de éxtasis de autocomplacencia y protegida por el favor divino. Por esto, las ponderaciones y los recursos literarios que prodigan los textos deben ser puestos en cuarentena.

Además, también hay que tener que, todo lo contrario que para nosotros, para los hombres de la Edad Moderna la propia existencia de la música implica excepcionalidad. Es la más efímera de las artes, el mismo momento en el que se produce es irrepetible, lo cual basta para considerarla determinante de un tiempo extraordinario y solemne, sea por una razón u otra. El motivo de la celebridad es lo menos relevante, pues se recurría a los mismos efectos para prácticamente cualquier circunstancia festiva. Por ello, parece que poseía mayor impacto emocional sobre la población. En las sociedades primitivas actuales también se observa ese fenómeno del contraste entre el silencio de la vida cotidiana y el bullicio de la fiesta[14]. La sociedad de la Modernidad iba haciéndose letrada arrolladoramente, pero para los muchos analfabetos la oralidad continuaba teniendo un peso fundamental en sus vidas. Los parámetros por los que se rige una sociedad oral seguían subsistiendo de alguna manera. Las palabras eran sonidos, y no conllevaban la asociación de una imagen visual, sino de un concepto. La percepción auditiva estaba todavía mucho más desarrollada de lo que la tenemos

[14] TURINO, T. *Moving away from silence.* Chicago y Londres, Universidad de Chicago, 1993, p. 1.

hoy[15]. En un primer momento, en el Renacimiento, la escritura sirvió para reactivar y recircular el conocimiento al mundo oral[16].

Teniendo en cuenta estas premisas, resulta sorprendente descubrir la escasa atención que recibe la música en las relaciones de sucesos y toda clase de narraciones de los siglos XVI, XVII y XVIII. Encontramos cierto porcentaje de relatos que no incluye ni una sola referencia a la dimensión sonora de los hechos que describen. Un contingente mayor de ellos concede a lo sonoro una atención muy inferior a lo visual. En estos casos, la música merece menos comentarios que otros factores de sonido más –cómo decirlo delicadamente- llamativos. Este hecho aparece expresado por una vez con claridad:

> *"Oyéronse de repente repicar las campanas en todas las Iglesias, tan recio, y apriessa, que es imposible no se hayan roto muchas. Acompañávanlas muchas Trompetas, Clarines, Tambores, Chirimías, Flautas, Conciertos de Violones, Laúdes, Guitarras, y otros instrumentos más suaves, haziéndose empero bien poco lugar entre los otros más ruidosos"*[17].

Los sonidos reciben atención proporcionalmente a su volumen. De hecho, la acústica de las ciudades favorecía la amplificación del sonido y se escogían los instrumentos más sonoros.

> *"Grande e maraviglioso fù lo strepito, che si levò nel comparir, ch'Ella fece, sentìsi in un subito mirabili, & dolci suoni di molti stromenti, ch'empivan l'aria d'accordati concerti, & l'aria stessa, rimbombando nella concavità de' vaselli, accresceva la melodia del suono"*[18].

El estruendo parece asociarse tanto a la guerra como a la fiesta, de manera que los signos auditivos típicamente bélicos son los que más impactan a los oyentes.

---

[15] ONG, W. J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 38-39.

[16] *Ibídem*, p. 118.

[17] ENRÍQUEZ DE LARA, G. B. *Desvaríos de la Francia, o relación verdadera de las demonstraciones disparatadas de alegría, que han hecho en París, y otras partes de aquel Reyno, por la muerte imaginaria del Rey de la Gran Bretaña, Príncipe de Orange: contenidas en una Carta, que escrivió un vezino de París a otro de Londres a 18 de Agosto de 1690. Traducida del Francés, y publicada el Martes, 16 de Octubre,* Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1690.

[18] "Grande y maravilloso fue el estrépito, que se elevó en la aparición que Ella hizo, se sintió de repente milagrosos y dulces sonidos de muchos instrumentos que llenaban el aire de acordados conciertos, y el aire mismo, resonando en la concavidad de los pabellones, acrecentaba la melodía del sonido". ANÓNIMO. *LETTERA / NELLA QUALE / SI DESCRIVE L'INGRESSSO / NEL PALAZZO DUCALE / DELLA SERENISSIMA / MOROSINA MOROSINI GRIMANI / PRENCIPESSA DI VINETIA.* Venecia, s/e, 1597, s/fol.

> *"Venuto finalmente il destinato giorno, à pena era uscito il Sole, che si cominciò, per tutta la Città, udire, in segno delle future feste, tal rumor de tamburi, e son de trombe, che pareva che due grandissimi esserciti suffero per azzuffarsi insieme"*[19].

Incluso en los casos en los que se refieren a la música, siempre les parece más interesante resaltar en qué contexto se producía y cuál era el aspecto físico de quienes la ejecutaban. Los aspectos más visuales que rodean a la música son, paradójicamente, los mejor representados. El vestuario era el foco de atención tratándose de los músicos. En el mejor de los casos, la atracción sonora rivaliza con la visual al mismo nivel.

> *"(...) dodici damigelle vestite di Ninfe con voci, & istromenti riempivano l'aria, e le orecchie degli ascoltanti di dolcissima armonia; alla quale sua Maestà si per la beltà delle donne, come per la soavità del canto mescolato co'l suono fù necesitato per buona pezza fermarsi"*[20].

Al parecer, la figura de los músicos llamaba la atención tanto por su aspecto y su actividad como por el sonido que arrancaban a sus instrumentos: *"mucha música en las tribunas de violones, cítaras, y laúdes, vozes estrangeras, y naturales, cadenas ya de los ojos, ya de los oydos, que inmobles y devotos atrayan los coraçones (...)"*[21].

Sobre la música propiamente dicha, pocas palabras, tópicas y escasamente descriptivas: *"(...) la musica e cantori con suave armonia cominciorno a cantare, restando sua Majestà molto maravigliata di vedere el grandissimo concorso y varietà d'inventioni"*[22]. Para describir la música recurren frecuentemente a lugares comunes. En los textos más literarios, se sustituía la palabra música por "regocijo",

---

[19] *"Llegado finalmente el día designado, apenas había salido el sol cuando comenzó a oírse por toda la ciudad como signo de las futuras fiestas, tal ruido de tambores y sones de trompetas que parecía que dos grandísimos ejércitos estuvieran a punto de luchar juntos"*. *Ibidem*, s/fol.

[20] *"Doce damiselas vestidas de ninfas, con voces e instrumentos llenaban el aire y las orejas de los oyentes de dulcísima armonía, ante la cual su Majestad, bien por la belleza de las mujeres como por la suavidad del canto mezclado con el sonido, necesitó pararse por un buen rato"*. ANÓNIMO. *IL SUCCESSO / DELLE NOZZE / DI SIGISMONDO III / Rè di Polonia / CON LA PRENCIPESSA ANNA / figliola del Serenissimo già Arciduca CARLO / d'Austria.* S/l, s/e, s/f, fol.7.

[21] ANÓNIMO. *COPIA SEXTA, / QUE DA CUENTA DE LA MÁSCA / ra que los Artistas Plateros hizieron*. Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1618, s/fol.

[22] *"La música y los cantores con suave armonía comenzaron a cantar, quedando su Majestad muy maravillada de ver el grandísimo concurso y la variedad de invenciones"*. ANÓNIMO. *VERO RAGGUAGLIO / DELL'ALTO RICEVIMENTO, / che la Città di Burgos fece alla Serenissima Regina Don /na Ana figliola del Imperatore Massimiliano dove / si trovarono molti Signori del Regno / anco Forestieri.* Roma, Antonio Blado Stampatori Camerali, 1570, s/fol.

"aplauso", "armonía", etc. Una de las descripciones más frecuentes y prolijas sobre la música sigue el modelo de la siguiente: carece de elementos descriptivos, se limita a ponderar su efecto sobre la psicología colectiva.

> *"In questo secondo giorno dell'Ottavario cominciò a farsi sentire la Musica, composta di parti delle più stimate di questa Città, tanto per il canto, quanto per la sinfonia, ma con melodia così rara, e così soave, che riempiva ogni cuore di gioia, a segno che pensavano alcuni, che non si potesse fare di più ne giorni seguenti; Ma s'inganno chiunque cosi pensò, e si provò fatti, perche ogni giorno con la mutatione sempre riusciva stupenda"*[23].

Naturalmente, contamos con excepciones, pero la tónica habitual es ésta. Incluso en los pocos casos en que el autor de la relación pretende prestar atención tanto al oído como a la vista, sus incisiones resultan tan pobres como ésta:

> *"Il sonoro strepito de Tamburi, che precedeva la pompa, la vivace melodia delle Trombe, che frameschiavasi per il mezo, e gl'armoniosi concerti de varii chori de Musici, che glorificavano a vicenda il nostro Santo impedivano, che non remanesse de gl'occhi soli tutto il diletto contribuendone a gara una gran parte all'udito"*[24].

Lo que se valoraba de la música no eran sus cualidades formales, su valor artístico, su estética, sino el efecto espiritual que causaba[25].

El panorama transmite la impresión de que los cronistas, abrumados por el cúmulo de sensaciones producidas por la fiesta en cuestión, se saturaban sensorialmente. La primera víctima sería la música, sobre todo la más delicada, que pasaría absolutamente desapercibida entre las impactantes oleadas de reclamos de

[23] *"En este segundo día del octavario comenzó a hacerse sentir la música, compuesta de parte de las más estimadas de esta ciudad, tanto para el canto como para la sinfonía, pero con melodía tan rara y así de suave, que llenava todos los corazones de gozo, por lo que pensaban algunos que no se podría hacer más em los días siguientes; pero se engañó quien pensó así, y los hechos lo demostraron porque cada día, con las transformaciones, siempre reaparecía estupenda"*. CANEVESE RIFORMATO, A. *IL GIARDINO DI MILANO / OVERO / Descrittione dell'insigne Apparato fatto / nella Chiesa de Padri Riformati del / Giardino di Milano per la Festa / della Canonizatione di Santo / GIOVANNI DI CAPISTRANO / E DI SAN PASQUALE BAYLON.* Milán, Federico Francesco Maietta, s/f, p. 57.

[24] *"El sonoro estrépito de tambores que precedía a la solemnidad, la vivaz melodía de las trompetas, que se entremezclaban por en medio, y los armoniosos conciertos de varios coros de música, que glorificaban entre sí a nuestro santo, impedían que todo el placer se quedase sólo en los ojos, contribuyendo a que los oídos gozaran una gran parte"*. ANÓNIMO. *RELATIONE / DELLE FESTE FATTE IN ROMA / PER LA CANONIZATIONE / DI / SAN FRANCESCO DI SALES / VESCOVO DI GENEVA / DELLA PROCESSIONE DE STENDARDI / e Cerimonie fatte in essa: dell'Apparato delle Chiese / di san Luigi della nation Francese, e del Santissimo / Sudario de Savoiardi.* Roma, Giacomo Fragondelli, 1665, s/fol.

[25] DEAN, J. "Listening to sacred polyphony c.1500", *Early Music,* 25 (1997), pp. 611-638.

atención. Se trata de la más efímera de las artes, y en la Edad Moderna resurge el interés por la memoria, característica netamente humana, por lo que se procura dejar constancia escrita de todo. La capacidad de crear memoria sólo le era reconocida a la escritura: era la forma de codificarlo todo[26]. Puesto que el sonido no se presta fácilmente a la descripción literaria, no gozó de la predilección de los cronistas, que son incapaces de retratarla de la manera en que lo hacen con las manifestaciones plásticas, porque se desarrolla a través del tiempo, no del espacio. Por añadidura, la creación necesita de un ejecutor que goza de la mayor importancia porque se convierte en un re-creador[27].

De todas formas, las relaciones de fiestas no eran el fruto de un apasionado rapto de inspiración, ni la descripción entusiasta de un periodista envuelto en las circunstancias. La mayoría de ellas eran meditadas con gran frialdad y posteriores a los hechos. Sus autores no transmitían la experiencia de un participante anónimo, sino que en ocasiones formaban parte del conjunto de personas que habían diseñado y llevado a cabo programa artístico de la celebración. Además, el relato procura documentarse detalladamente sobre todos aquellos matices y miniaturas que formaban parte del aparato artístico pero que en persona no pudieron ser apreciados. A veces lleva a cabo una labor de reconstrucción tan minuciosa que no puede provenir más que de la colaboración de los propios diseñadores o artífices. Si el relato realizó este esfuerzo para describir lo que se veía, ¿por qué no podría haberlo hecho con lo que se oía? Lo percibido a través del oído es más efímero por definición, por lo tanto se fija menos en la memoria y su recuerdo está sujeto a múltiples circunstancias. Fernando Bouza reflexionó acerca del papel de la escritura como la defensa de la Alta Edad Moderna contra el olvido, puesto que la memoria se revalorizó como característica humana. Por ello, con mayor razón habría que plasmar lo oído por escrito[28]. Sin embargo, la incorporación de partituras y letras de composiciones es escasísima.

En la época existía cierto debate sobre la jerarquía de los sentidos. A partir de las fuentes se puede colegir que durante los siglos XVI y XVII la función cognitiva

---

[26] BOUZA, F. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII.* Salamanca, Sociedad Española de Historia del Libro y Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999, pp. 16-18.

[27] TORRES, J., GALLEGO, A. y ÁLVAREZ, L. *Música y sociedad*. Madrid, Editorial Real Musical, 1991, p. 9.

[28] BOUZA, F. *Comunicación, conocimiento y...*, op. cit., p. 16.

del oído se menosprecia comparada con la del ojo, y así aparece recogida en los libros de emblemas. Juan de Horozco sostenía que por ello la naturaleza había otorgado la protección de los párpados a los ojos. Los autores hacían hincapié en el carácter engañoso del oído[29]. Aunque en condiciones normales la vista salía victoriosa, seguida por el oído, mientras que el tacto era el sentido menos valorado, había autores renacentistas como Arístides Quintiliano que defendían la primacía del oído[30].

El predominio del sentido de la vista empobrece la imaginación y la capacidad de comprender conceptos abstractos, pero es una realidad humana que se refleja en las relaciones de sucesos[31]. La danza arrebata absolutamente la atención en detrimento de la música, a juzgar por los textos. La música queda relegada al papel de adorno de la danza, en vez de interpretar la danza como una ilustración visual de la música: *"(...) pasaron de la seberidad de la danza a lo festivo del bayle en una Xácara, que adornó la música, (...)"*[32]. El debate sobre la percepción auditiva en el Antiguo Régimen podría dar mucho que escribir, pero lo que es perfectamente constatable es que en las fuentes originales de la época se observa una fuerte jerarquía de los sentidos en favor de la vista. La música no parece tener lugar bajo el sol si no es al servicio del arte efímero (como reclamo de atención sobre él) o de la ceremonia gestual a la que acompaña. Por ello, se puede decir que está íntimamente relacionada con las otras artes y espectáculos, todos ellos pertenecientes al reino de lo visual y ostentoso.

Es cierto que en las relaciones de fiestas la formación del autor le impide recrearse en la descripción de lo sonoro con tanta minuciosidad como en lo visual, pero suele anunciar que existía un equilibrio y una complementariedad entre ambos paisajes. La deficiencia de los renacentistas y barrocos de a pie en el conocimiento de la música se traduce en una indefensión a la hora de valorar racionalmente el producto auditivo, pero no insensibiliza a los oyentes. Hay más formas de disfrutar de la música que las de un experto capaz de describirla con tecnicismos. Es más, en

[29] ROBLEDO ESTAIRE, L. "El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española", *Edad de Oro*, 22 (1999), pp. 373-423. P. 76.
[30] DÍAZ MARROQUÍN, L. *La retórica de los afectos.* Kassel, Reichenberger, 2008, p. 164.
[31] BULL AND LES BACK, M. *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto.* Milán, Il Saggiatore, 2003, p. 9.
[32] ANÓNIMO. *ACADEMIA / CON QUE EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR / MARQUÉS DE XAMAICA / celebró los felizes años de su Magestad la Reyna Nuestra Señora / DOÑA MARÍA ANA DE AUSTRIA, / el día 22 de Diziembre de 1672*. Cádiz, Juan Vejarano, 1673, p. 80.

la actualidad la técnica ha logrado niveles de perfección acústico-musicales pero ello no ha creado una relación más íntima de las personas con la música, sino todo lo contrario: se la relega a una función ambiental. Por el contrario, a lo largo de toda la historia, cuando no se empleaba indiscriminadamente porque no existían medios, la música ocupaba un lugar insustituible y característico en los ritos de todos los tipos[33].

Más bien opinamos que la falta de información sobre la dimensión sonora en las fuentes de la época no responde a un deficiente interés, sino a la carencia de un vocabulario adecuado y generalizado. El propio relator llega a expresar su impotencia así: *"tuvieron principio los Maitines de difunto a tres Coros las vozes, y a una voz la consonancia (sólo el oído puede ser intérprete desta narrativa, no la pluma)"*[34]. Otro ejemplo literario es el siguiente: *"en musica Italiana de falsetes con tanta variedad de instrumentos de la qual nunca yo tenía noticia"*[35]. En cierta crónica se refiere que la ignorancia en organología rayaba en la irreverencia: *"Era pasatiempo oyr los nombres que cada uno ponía a los instrumentos de la música que unos les llemavan flautines y otros les llamavan churumbeles, y otras les llamavan piporros, y otros sin forma y sacapedos"*[36].

En ocasiones, mencionan qué himnos u oraciones se cantan, cuando son fácilmente reconocidos. Hay relaciones en que se dice qué antífona correspondía a cada calle del trayecto de la procesión. Sin embargo, los términos elogiosos que se aplican a la música propiamente dicha son recurrentes y tópicos. Dulce es el adjetivo más repetido, y se aplica a todo sonido agradable sin discernir su textura. Durante la Edad Media, la dulzura era entendida como una cualidad divina, otorgada graciosamente por Dios[37]. Dulce se aplica al canto natural no aprendido de las

---

33 ANTUNES, J. P. "La dimensión simbólica de la música como condición de posibilidad para el ejercicio de su función ministerial en la liturgia cristiana", en: Moreno Fernández, S. (ed.) *Arte, música y sacralidad.* Valladolid, Universidad de Valladolid, Glares, 2006, p. 41.

34 ÁLVAREZ DE FARIA, P. *RELACIÓN / DE LAS FU / NERALES EXEQUIAS / QUE HIZO EL SANTO, Y / APOSTÓLICO TRIBUNAL DE LA IN / QUISICIÓN DE LOS REYES / DEL PERÚ / AL SERENÍSIMO PRÍN / CIPE DE LAS ASTURIAS / jurado de las Españas Don Baltasar / Carlos de Austria Nuestro Señor.* Lima, Julián Santos de Saldaña, 1648, p. 10.

35 LUQUE, F. *Copia de una carta, que el licenciado Francisco de Luque clérigo de Sevilla escribió a la congregación de clérigos y sacerdotes de la misma ciudad, estando en la villa de Madrid, en las casas del Cavallero de Gracia, en veynte días del mes de Mayo, de 1601.* Sevilla, s/i, 1601, s/p.

36 PÉREZ-EMBID WAMBA, J. (ed.) *Memorias y sucesos notables de Europa, especialmente de Aracena y de sus inmediaciones (anales de 1558-1611).* Huelva, Diputación de Huelva, 1999, p. 83.

37 WEGMAN, R. C. "Musical understanding in the 15th century", *Early Music,* 30 (2002), pp. 47-66.

aves[38]. Juan José Carreras cita la fórmula *"con muy suaves voces y concertada música"*, que remite a la dimensión fantástica que la música inspira, más que a la propia música. Por eso, durante mucho tiempo las relaciones de fiestas fueron desechadas como fuentes para la historia de la música[39]. En ocasiones se dedica a los clarines, cuyo timbre no describiríamos como dulce, aunque tan agradable como el que más: *"Oíanse dulces instrumentos. Resonaba de los clarines el acento, y de las caxas el rumor marcial (...)"*[40]. El tañido de las campanas es descrito por un relator como *"dulces ecos claros"*; más tarde también se lo aplica al sonido del órgano, denotando una pobreza de vocabulario muy triste para quienes estudiamos el tema[41].

Los adjetivos que recibe la música con carga especialmente elogiosa suelen ser *dulce* (es decir, expresiva), *suave* (lo cual hace referencia a ligereza, inmaterialidad, delicadeza)[42], *armoniosa, acorde* (sujeta a las reglas de la armonía, esto es, ortodoxa), agradable (esto es, expresiva)[43] *y sonora* (puesto que era una música pública, cuando más volumen tuviese mejor cumplía su misión al llegar a todos los oyentes)[44]. Se registran muchas expresiones distintas para aludir a la efectividad de la música: "en acentos concertados", "La música al oído siendo un pasmo", etc. La consonancia de su armonía era interpretada como una cualidad

---

[38] PASTOR COMÍN, J. J. *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino.* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007, p. 232.

[39] CARRERAS, J. J. "El Parnaso encantado: las representaciones de la música en la entrada real de Ana de Austria en Madrid, 1570", en: *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento.* Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 251.

[40] FRENEVA, G. F. *VERÍDICA NARRACIÓN / EN UN PUNTUAL DIARIO, DESCRIBIENDO LOS / célebres aplausos, festivos júbilos, y heroycas diversiones, que en la / muy Noble, y muy Leal Ciudad de Sevilla han tenido los Catholicos / Reyes, Príncipes e Infantes, desde su feliz entrada en ella / en el día 3 de Febrero de este año de 1729 hasta el día / 31 de Mayo del mismo año. / REFIÉRENSE TODAS LAS FUNCIONES PÚBLICAS / a que han asistido, los aparatos, que para ellas se han dispuesto, las / Cañas Reales, que se jugaron, la magnífica celebridad de la / Traslación de San Fernando, y las demás cosas notables, / que han ocurrido.* Sevilla, viuda de Francisco Leefdael, s/f, p. 29.

[41] ANÓNIMO. *DESCRIPCION POETICA, / VERIDICA PUNTUAL NARRATIVA, / DE LAS CELEBRES FUNCIONES QUE HA/ celebrado la antiguissima Villa de Alcalá del Río, / del Arzobispado de Sevilla, dos leguas distante de / dicha ciudad, en el estreno de su Parro / quial Iglesia (renovada despues del / Terremoto). / En los días 13 14 y 15 de Agosto de 1757 años / por un sacerdote natural / de dicha Villa, afectíssimo a su Patria, y / al culto, y adorno de dicha / Iglesia. / DADA A LUZ POR OTRO SACERDOTE / hermano del Author, a honra, y gloria de Dios / nuestro Señor, y perpetua memoria de estos Sa / grados Cultos, y la dedica al Señor San Gre / gorio Ossethano Patrono de dicha / Villa*. Sevilla, Diego López de Haro, s/f, p. 19.

[42] Stefani cree que estas cualidades remiten a lo cultual, por eso son compartidas por la música y por el incienso en dicho contexto. STEFANI, G. "Musica e festa nell'Italia barocca", *Analecta Musicologica*, 12 (1973), pp. 143-168.

[43] PASTOR COMÍN, J. J. *Cervantes: música y poesía*..., op. cit., p. 236.

[44] BURKE, P. *El Renacimiento en Italia: cultura y sociedad*. Madrid, Alianza, 1993, p. 150. En dicha obra Peter Burke reflejaba esta realidad que trasciende los límites cronológicos y geográficos de la misma.

positiva, mientras que la disonancia producía efectos psicológicos negativos, muy presentes en el paisaje sonoro fúnebre.

> *"Apenas se avía acabado de pronunciar el último acento de el pregón, quando començaron las campanas de la Matriz a clamorear, y a su imitación todas las demas de las Parroquias, Conventos, Hospitales, y Hermitas que tiene esta Ciudad, con tan tristes y destemplados ecos, con tan desacordadas y funestas vozes, que pudieron ablandar obstinados montes, y enternecer duros pedernales, sacando dellos (en vez de activo fuego) vivas lágrimas"*[45].

De hecho, el teórico Zarlino sostuvo en el Renacimiento (hacia la mitad del siglo XVI) en sus tratados que la belleza residía en la consonancia, y que la disonancia sólo tenía un valor expresivo para producir afectos negativos en los oyentes. La otra cualidad que más maravilla al público de la época es la *varietas*, aunque no sabemos discernir si se referían a la multiplicidad de instrumentos o a la amenidad de los propios temas musicales.

También se suele elogiar la pericia de los músicos o danzantes. En relación con esta terminología elogiosa del Antiguo Régimen hay que citar la palabra *gracia*, que consiste en aparentar que las cualidades han sido concedidas por la naturaleza, no por el trabajo personal[46]. Esta gracia se relaciona íntimamente con la elegancia porque pretender imprimir a cualquier movimiento o actividad equilibrio y simetría. Se convertirá en la condición *sine qua non* de lo cortesano[47]. De hecho, Castiglione le dedica cierto espacio, definiéndola así:

> *"El cortesano ha de dar lustre a todas sus obras y palabras y ademanes, y, en fin, a todos sus movimientos con la buena gracia. Esta queréis que sea la sal que se haya de echar en todas las cosas para que tengan gusto y sean estimadas. (...) ser esto comúnmente don de natura, el cual, cuando no es totalmente perfeto se puede con industria y diligencia mejorar"*[48].

---

[45] SÁNCHEZ DE ESPEJO, A. *RELACION HISTORIAL DE LAS EXEQUIAS, TUMULOS, Y POMPA FUNERAL QUE EL Arçobispo, Dean y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor, y Ciudad de Granada HIZIERON EN LAS HONRAS DE LA REYNA nuestra señora doña Ysabel de Borbón, en diez las de la Santa Yglesia, y en catorze de Diziembre las de la Ciudad. Año de mil y seyscientos y quarenta y quatro. El M. ANDRES SANCHEZ DE ESPEJO; Presbytero, Secretario del Cabildo de la Santa y Metropolitana Iglesia Catedral de Granada*. Granada, Baltasar de Bolívar, y Francisco Sánchez, 1645, p. 15v.
[46] REVEL, J. "Los usos de la civilidad". En: Ariès. P. y Duby, G. (eds.) *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración. Tomo 3.* Madrid, Taurus, 1989, p. 192.
[47] VIGARELLO, G. "Ejercitarse, jugar", en: Corbin, A., Courtine, J. J. y Vigarello, G. (coords.) *Historia del cuerpo. Del Renacimiento a la Ilustración.* Madrid, Santillana, 2005, p. 247.
[48] CASTIGLIONE, B. *El cortesano.* Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930, p. 81.

Orientada al refinamiento y socialización de la gracia estaba la educación de las élites cortesanas. Esta gracia se revela en cualquier actividad que haga el hombre, pero Castiglione nos ofrece dos ejemplos harto interesantes por su naturaleza artística: la danza y la música:

> *"Asimismo en el danzar con un solo paso o un solo movimientos, que se haga con buen aire y no forzado, en la misma hora descubre el saber de quien danza. Y un músico en el cantar, con un solo grito bien entonado descansado y dulce y tal que parezca haberse hecho aquello así acaso, hace creer que sabe mucho más de lo que sabe. También en la pintura (...)"*[49].

Conviene tratar aquí este término porque en las fuentes originales aparece recurrentemente.

El siguiente es un típico ejemplo de descripción de la música en las relaciones de fiestas:

> *"(...) dio principio la Música de la Santa Iglesia Cathedral a la Vigilia, con tanta suavidad, diversidad de vozes, acompañada de tanta variedad de instrumentos, con tan harmoniosa suspensión, con tan pausada, y acorde melodía, que su melancólica dulçura (como se fingió de la Cíthara de Orpheo) pudiera llegar a suspender las penas"*[50].

Como podemos observar, no sucede que el relator no haya prestado atención a la música. Tampoco es que la defina con connotaciones negativas. Todo lo contrario. Le dedica muchas palabras y no poco arte literario, y sin embargo no nos informa de nada. Ignoramos qué instrumentos se utilizaron, cuántos, cuántas voces y de qué tesitura. Si da pocas pistas sobre la textura, qué decir de todo lo referente a la melodía, la armonía y el ritmo propiamente dichos. Éstas son las palabras de un, aunque melómano, profano en la materia.

El del Siglo de Oro es un público premusical, que oye pero no escucha porque la música no tiene tanto valor estético como funcional, y su objetivo primordial es

---

[49] *Ibídem*, p. 81.

[50] INTERIAN DE AYALA, J. *RELACIÓN / DE LAS REALES EXEQUIAS, / QUE LA MUY INSIGNE UNIVERSIDAD / de Salamanca celebró a la immortal / memoria, y Augusto nombre de la / Serenísima Señora Reyna / DOÑA MARÍA-ANNA DE AUSTRIA, / ESPOSA DIGNÍSIMA, QUE FUE DEL SEÑOR / PHELIPPE IIII (...).* Salamanca, María Estévez, 1696, pp. 45-46.

conducir la atención hacia otros aspectos[51]. Si la música en las fuentes de la Edad Moderna siempre se ha considerado un mero entretenimiento, una fuente de placer, un adorno, ignorando otras funciones, es porque se ha aplicado para potenciar el deleite producido por otras actividades o divertimentos simultáneos, que le restan el protagonismo pero sin duda se benefician de sus efectos. Las fuentes originales no suelen confesar este empleo inteligente de la música, o tal vez no lo aprecian:

> *"El Rey nuestro señor, con el Príncipe, y Reyna de Francia fueron a tomar fresco a la huerta del Duque de Lerma, passaron por la casa del de Umena, salieron al Prado él, y los cavalleros, donde uvo chirimías, clarines, y otros instrumentos de música, que era de gusto, y entretenimiento"*[52].

Durante mucho tiempo se le han atribuido únicamente funciones de acompañamiento y recreación, como un arte asemántico. La importancia de la música como fenómeno comunicativo no ha sido muy valorada por la psicología de la comunicación, tal vez porque no se puede demostrar fehacientemente su influencia y a causa de su subjetividad. Lo cierto es que la música es, después del lenguaje, el sonido más destacado que producen las personas, y comparte con él determinadas estructuras y características que han conducido a denominarla "el lenguaje universal". Su mayor ventaja tal vez sea el hecho de que exige menos concentración para recibir y decodificar los mensajes que porta, gracias a la información cultural que todos los miembros de una sociedad comparten. Cada oyente descifra los mensajes que la música le sugiere en base a situaciones previamente asimiladas[53].

No obstante, estos textos renacentistas y barrocos apuntan a que el impacto emocional de los sonidos acordados, fuesen tenues o estruendosos, debía de ser considerable dado su contexto y su novedad. De otro modo no se entiende el pertinaz recurso a los agentes sonoros por parte de todas las instituciones a lo largo

---

[51] STEFANI, G. "Musica e festa nell'Italia ...", op. cit., pp. 143-168.

[52] ANÓNIMO. *Entrada suntuosa en la corte de Madrid del Duque de Umena, Embaxador, y Grande de Francia, por los Cristianíssimos Reyes della, para el efecto de los dichosos casamientos, cuyas capitulaciones se han de celebrar, y concluyr así en España, como en Francia, para nuestra Señora Santa María de Agosto, y hasta entonces duran los lutos por la Católica Magestad de la Reyna nuestra Señora. Y del gran recibimiento que se le hizo por los señores y títulos de la Corte, y de los que passó en su yda a Palacio a dar la Embaxada al Rey nuestro señor, y a la Reyna de Francia señora suya, y nuestra, y con la alegría que fue recibido*. Granada, s/i, 1612.

[53] HORMIGOS RUIZ, J. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad.* Madrid, Fundación Autor, 2008, pp. 184-185.

de toda la Edad Moderna. Numerosas relaciones dan cuenta, aunque sea en pocas palabras, de la emoción y el halago de los sentidos que provocaba, aunque en realidad no fuese tan exagerado como ellas sostienen. De lo que hablamos es de una música en conexión con su contexto, al servicio de otras percepciones, en la mayor de las armonías, la más conseguida complementariedad.

EXEQUIAS, TÚMULOS Y ORNATOS EN ITALIA PARA HONRAR LA MEMORIA DEL REY DE ESPAÑA

Ignacio José García Zapata

Universidad de Murcia[1]

RESUMEN: Durante siglos la monarquía hispánica ha estado vinculada a gran parte de la Península Itálica. Estas relaciones, así como la defensa del catolicismo por parte de los monarcas españoles, han ocasionado que en numerosas ciudades italianas se realizaran celebraciones para honrar la memoria del rey español. Para estas manifestaciones se erigían suntuosos aparatos, mediante los cuales se manifestaba la grandeza y la virtud del monarca de turno. Las crónicas de estos eventos permiten conocer todos los detalles de la fiesta, entendida ésta como un hecho global que hizo del Barroco su herramienta más efectista. Milán, Nápoles, Florencia y, sobre todo, Bolonia son los enclaves a abordar.

PALABRAS CLAVE: Exequias, Túmulos, Fiestas, Monarca, España, Italia.

ABSTRACT: For centuries Hispanica monarchy has been linked to much to the Peninsula Italica. These relations and the defense of Catholicism by the Spanish monarchs, have resulted celebrations were held to honor the memory of the Spanish king in numerous Italian cities. For these demonstrations were erected sumptuous apparatus by which were manifested the greatness and virtue of the monarch. The chronicles of these events allow to know all details of the party, understood as a global fact Baroque made its gimmicky tool. Milan, Naples, Florence and, above all, Bologna, are the places to tackle.

KEY WORDS: Obsequies, Tumulus, Parties, Monarch, Spain, Italy.

En las últimas décadas se ha intensificado el interés entre los estudiosos de aquellos sucesos festivos que se celebraban con motivo de un evento extraordinario, como podía ser la muerte de un monarca. El tema de los fastos, aparatos y

[1] Este estudio se ha llevado a cabo bajo la realización de una beca FPU otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Referencia: FPU014/00855.

dispositivos ceremoniales, como elocuentes liturgias de impetración y triunfo del orden comunicativo de la Edad Moderna, ha tenido un comportamiento heterogéneo, tanto en lo territorial como en la casuística, siempre bajo el supuesto de lo que representa la suma de lo figurativo y lo material con el análisis sobre las formas básicas de la emoción y el sentimiento colectivo, conformado desde lo público e institucional. Así, desde los grandes estudios de Maurizio Fagiolo, Yves Bottineau, Antonio Bonet Correa, o lo más recientes de José Jaime García Bernal, se ha ido sucediendo un significativo repertorio de encomiables publicaciones, amén de un elevado número de investigaciones puntuales, centradas en ámbitos geográficos muy concretos, que corroboran el interés y la pertinente actualidad del arte efímero[2]. Este conjunto de investigaciones también puso fin a la visión peyorativa con que el tema de lo efímero fue presentado, al entenderse éste como el símbolo definitivo de la identidad Barroco[3]:

"In una cultura ancora relativamente integrale como quella barocca - ultimo raggio, già diffratto, di una civiltà tradizionale al suo declino - la festa è il momento privilegiato e pregnante

---

[2] De entre el conjunto de estudios a destacar se pueden citar algunos como: BOTTINEAU, Y. *L'art baroque*. Paris, Citadelles, 1986; FAGIOLO DELL'ARCO, M. y CARANDINI, S. *L'effimero barocco: Strutture della festa nella Roma del '600*. Roma, Bulzoni Editore, 1978; FAGIOLO DELL'ARCO, M. *Corpus della festa a Roma: La festa barocca*. Roma, Luca Editore, 1997; FAGIOLO DELL'ARCO, M. *Corpus della festa a Roma: Il Settecento e l'Ottocento*. Roma, Luca Editore, 1997; JACQUOT, J. y KONIGSON, E. *Les fêtes de la reinaissance*. Tomo 1-3. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1956-1975; BONET CORREA, A. *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*. Madrid, Akal, 1990; GARCÍA BERNAL, J. J. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006. A nivel local existe un amplio repertorio de trabajos: FAGIOLO, M. y MADONNA, M. L. *Il Teatro del Sole: la rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*. Roma, Officina Edizioni, 1981; MANCINI, F. *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968; FAGIOLO DELL'ARCO, M. *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*. Torini, Umberto Allemandi Editore, 1997; CIRILLO, G. y GODI, G. *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*. Parma, Silva, 1989; TAMASSIA MAZZAROTTO, B. *Le feste veneziane: I giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*. Firenze, Sansoni, 1961. Fuera de Italia también existe un numeroso abanico de ejemplos: MARTÍNEZ GIL, F. "Las fiestas barrocas de la muerte en el Toledo del siglo XVII", *Anales toledanos*, 30 (1993), pp. 99-116; MORALES MARTÍNEZ, A. J. "Imagen urbana y fiesta pública en Sevilla: la exaltación al trono de Fernando VI", *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, 165 (2005), pp. 2-21.

[3] Las investigaciones realizadas en la segunda mitad del siglo XX por los estudiosos Francis Haskell, Frederic Hammond y, especialmente, las relevantes de Maurizio Fagiolo Dell'Arco, pusieron de manifiesto la importancia de estas celebraciones como un hecho global. HASKELL, F. *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New York, Chatto & Windus, 1980; HASKELL, F. *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo* (trad. Bianca Tarozzi). Milano, Bollati Boringhieri, 1980; HAMMOND, F. *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*. New Haven, Yale University Press, 1994; HAMMOND, F. *The Ruined Bridge: Studies in Barberini Patronage of Music and Spectacle, 1631-1679*. Detroit, Harmonie Park Press, 2010. No obstante, el primero en abrir este campo fue Aby Warburg, con el estudio de la figura del italiano Buontalenti, Warburg, A. *La rinascista del paganesimo antico*. Firenze, La nuova Italia, 1966.

> *in cui la società tutta intera si esprime a se stessa nella sua globalità gerarchicamente articolata e con tutti i mezzi espressivi di cui dispone. La celebrazione dei valori comuni, l'attività espressiva e creativa, il gioco e lo spettacolo, tutte insomma le diverse funzioni cumulate nella festa primitiva si trovano ancora riunite, in un equilibrio via via più fragile, nella festa barocca (...) Essa è in realtà il luogo del simbolo, e il luogo perfetto, esperienza totalizzante dove il simbolo funziona perfettamente como autocoscienza del gruppo o società. Così alla musica, che della festa è figlia, non si chiederà quale sia il suo statuto autonomo. Essa è strumento di comunione, como la festa stessa, dove s'incontrano strati, ceti, classi e con essi le loro espressioni culturali"*[4].

La fiesta, interpretada ésta en su contexto universal, es decir, con todos aquellos aspectos que la rodean y le dan forma, debe estimarse como el tejido conectivo de la sociedad barroca, y por tanto, reflejo de una época llena de contrastes. A través de ella se expresaban los ciudadanos, quienes veían en estas celebraciones la conservación de ciertas costumbres paganas. Asimismo, estos actos ofrecían un medio de escape, al tiempo que aseguraban la hegemonía de la Monarquía y de la Iglesia, dado que bajo el aparato festivo se reforzaba su papel predominante. En suma, estos eventos sociales no eran sino un ritual que tenían como final la renovación de la unión entre el poder y sus súbditos, aportando los primeros los fastos y las dádivas y los segundos la sumisión mediante la alabanza y la admiración. En conclusión, era una materialización de los vínculos existentes entre ambas partes, una función puesta al servicio de una ideología: "Qui noi ci occupiamo della festa como di un elevato momento di vita popolare, nel quale le idealità poetiche, religiose, morali assumono una forma visibile"[5].

Diversos son los factores que se deben de examinar en el momento de afrontar los fastos que se repetían constantemente por todas partes. En primer lugar, las celebraciones son un espejo de la sociedad del momento y de su estratificación. El poder se manifestaba mediante un planteamiento alegórico, que hacía uso de la imagen para transmitir aquello que deseaba, un mensaje centrado principalmente en la azarosa vida del personaje. Para ello dependía de las artes, que eran las verdaderas protagonistas del suceso. Arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas estaban puestas todas juntas al servicio del artista, que se

---

[4] STEFANI, G. *Musica barocca, Poetica e ideologia.* Milano, Bompiani, 1974. Citado en: FAGIOLO DELL'ARCO, M. y CARANDINI, S. *L'effimero barocco*..., op. cit., pp. 11-12.
[5] BURCKHARDT, J. *La civiltà del Rinascimento in Italia*. Firenze, 1876. Citado en: FAGIOLO DELL'ARCO, M. y CARANDINI, S. *L'effimero barocco*..., op. cit., p. 459.

convertía en el director de la escenografía que debía encumbrar las celebraciones. Del buen suceso de su creación dependía el éxito de la función, dado que a través del aparato se revelaba el mensaje que debía calar en la sociedad, de modo que su rol era prioritario en estos acontecimientos[6].

El uso que se hizo de las artes durante el Barroco aportó a los festejos un nuevo aire, de ahí que durante el siglo XVII se diera la etapa de mayor esplendor en las celebraciones realizadas. Todo ello con la ciudad de fondo, que por unos días variaba su fisionomía para acoger los aparatos dispuestos para la fiesta. Un nuevo espacio, superpuesto a aquél que los ciudadanos estaban acostumbrados a ver, se abría ante el espectador, que quedaba maravillado ante la capacidad visual de la imagen barroca. Símbolos, alegorías, metáforas y un sinfín de imágenes que mediante la escultura y las demás artes encontraban un sustento para materializar la victoria del bien sobre el mal. Durante estas jornadas la ciudad se metamorfoseaba. Templos, palacios y plazas cambiaban su aspecto por completo, recurriendo para ello a estructuras efímeras y a elementos ornamentales que decoraban las portadas y vías principales. Esta escenografía, que ocultaba por unos días el verdadero semblante de la ciudad, ofrecía al monarca la oportunidad de salir fuera de su palacio, dado que éste se extendía fuera de sus paredes, es decir, el rey seguía en su palacio, aunque era consciente de que ya había salido de él[7]. Incontables son las ocasiones que se ofrecían durante todo el año para estas fiestas. Por un lado, estaban las vinculadas a la Iglesia, que se ocupaban desde la entronización del Papa hasta sus exequias fúnebres, pasando por canonizaciones, entradas y rituales ordinarios, como los de Semana Santa. Junto a estas manifestaciones sacras se encontraban aquellas profanas que iban desde el advenimiento de un príncipe hasta su muerte, sin olvidar

[6] Numerosos son los artistas vinculados a la ejecución de estos fastos. Sin embargo, uno de ellos destacó por encima de todos. Gian Lorenzo Bernini, el proyectista más importante puesto al frente de la Iglesia. Son innumerables los estudios que han abordado su figura en todas las facetas de su vida. Sin embargo, quien más ha profundizado acerca de Bernini como artista de lo efímero ha sido Maurizio Fagiolo Dell'Arco, ver: FAGIOLO DELL'ARCO, M. *L'immagine al potere: Vita di Giovan Lorenzo Bernini*. Roma, Laterza, 2004; FAGIOLO DELL'ARCO, M. *Corpus della festa a Roma*..., op. cit. Otro de los grandes nombres vinculados a la creación de escenografías es el de los Bibiena, una familia boloñesa, activa durante el siglo XVII y XVIII, que se encargó de la elaboración de aparatos efímeros por toda la geografía italiana. También llevó sus creaciones a diversas cortes de Europa, como a las de Portugal y Suiza, ver: GALLINGANI, D. *I Bibiena, una familia in scena: da Bologna all'Europa*. Firenze, Alinea, 2002; LENZI, D. "L'attività dei bolognesi Ferdinando, Alessandro e G. Carlo Sicinio Galli Bibiena in terra iberica", en: COLOMER, J. J. y SERRA, A. (coord.) *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, CEEH, 2006, pp. 293-306.

[7] FAGIOLO DELL'ARCO, M. *Corpus della festa a Roma*..., op. cit., pp. 23-24.

las nupcias, las victorias militares y las entradas a ciudades, todas ellas con un marcado cariz político[8]. Para cada una de estas fiestas se elaboraban nuevos aparatos, entre los que se encontraban, en función del tipo de evento que se celebrase, arcos triunfales, portadas, túmulos y catafalcos[9]. A este respecto, uno de los principales problemas era el de distinguir entre una fiesta sacra o profana, dado que ambas formaban una única unidad en perfecta consonancia:

> *"Già non è facile distinguere, a quest'epoca, fra occasioni civil e religiose; ma qualunque sia l'occasione, sempre le stesse articolazioni social sono in gioco, gli stessi comportamenti espressivi, finalmente le stesse - o quasi – manifestazioni sonore e le stesse categorie percettive. Come nelle società integrali, in regime barocco la festa pubblica, vissuta dalla comunità come tale, è un evento assoluto, sempre sacro e profano insieme"*[10].

En definitiva, el arte barroco ofreció la herramienta necesaria para el éxito de las fiestas, en las cuales se daban cita, bajo una ciudad renovada para la ocasión, el poder y los vasallos. Un público que a través del arte recibía las coordenadas que la clase dirigente quería transmitir, que a su vez encontró una nueva vía de comunicación mediante el nuevo lenguaje que ofrecían los aparatos efímeros ideados para la ocasión. En este nuevo tipo de relaciones era básica la figura del artista, que como un escenógrafo configuraba un montaje con el que satisfacer las demandas requeridas. A su disposición se encontraban todas las artes que se agrupaban en una perfecta simbiosis, configurando una maravilla, donde también tomaban partida otros elementos naturales como el agua y el fuego. Como resultado de esta creación surgía una obra de arte efímera que hacía uso de los efectos visuales para impresionar al espectador[11].

---

[8] MORALES FOLGUERA, J. M. "El viaje triunfal de Carlos V por Sicilia tras la victoria de Túnez", *Imago: Revista de emblemática y cultura visual*, 7 (2005), pp. 97-111.

[9] GARCÍA ZAPATA, I. J. "Arquitectura de la Ilustración en Toledo: La portada efímera levantada con motivo de la entrada del Cardenal Luis María de Borbón a la Catedral Primada de Toledo", en: ALBERO MUÑOZ, M. M. y PÉREZ SÁNCHEZ, M. (coord.) *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*. Murcia, Editum, 2016, pp. 646-663.

[10] STEFANI, G. *Musica barocca*..., op. cit. Citado en: FAGIOLO DELL'ARCO, M. y CARANDINI, S. *L'effimero barocco*..., op. cit., p. 21.

[11] Fundamental para el conocimiento de estos fastos son las relaciones que se editaban con cada una de las ceremonias. Los diarios recogían los actos que se organizaban durante las jornadas que durase el evento, al tiempo que ofrecían una descripción del aparato ideado para la fiesta, que en ocasiones era ilustrado mediante un grabado, que daba buena cuenta de la magnificencia del acontecimiento, ver: VV.AA. *L'arte del settecento Emiliano: Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*. Bologna, Alfa, 1980. En este libro se ofrece una relación de diversos aparatos construidos durante el siglo XVIII en esta región italiana.

La Península Itálica constituyó un notable ejemplo de estas celebraciones, que se valían de las tradiciones comunicativas y de las innovaciones escenográficas que la estética del espectáculo y lo extraordinario fue generando para manifestar visualmente la grandeza y dimensión de un acontecimiento único. En su mayoría, estos festejos estaban vinculados a los triunfos y logros de la Monarquía, de la Iglesia y de la Ciudad, abarcando en su materialización tanto el ceremonial áulico, la iconografía cortesana, el vocabulario simbólico, pero, muy especialmente, las novedades y modas que el concurso de las artes, en su más amplia dimensión, fue procurando a lo largo del tiempo. Uno de los eventos más señalados del calendario festivo era el de las exequias realizadas a consecuencia de la muerte de un personaje relevante. En su memoria se perpetraban solemnes celebraciones, para las cuales la ciudad adquiría un semblante fúnebre pero a la vez grandilocuente, que centraba toda su atención en la estructura del catafalco, la tipología más usada en estos eventos. El momento de la muerte ofrecía una ocasión única para la ejecución de pompas fúnebres llevadas al extremo, con grandes aparatos que tienen su raíz en la Antigüedad. Numerosos son los catafalcos que se proyectaron con motivo de la muerte de los papas Sixto V, Paulo V, Gregorio XV y Alejandro VII, en los que participaron artistas de renombre como Domenico Fontana, Bernini o Lippi[12]. Sin embargo, no fue un aparato únicamente para la Iglesia y sus máximos representantes, sino que los reyes de diferentes naciones también fueron honrados con este tipo de túmulos, como bien demuestra el ejemplo del rey Pedro de Portugal, erigido en Roma en 1707 por Carlos Fontana[13]. A través de ellos se ofrecía una gramática, que hacía uso de la forma y de los elementos que se adherían a la estructura, como pináculos, esculturas o pinturas, que configuraba un mensaje que trasladaba al espectador la semblanza del difunto. Tres eran las posibilidades que se ofrecían: la primera con un aspecto más clasicista, conocida como baldaquino; la

[12] FAGIOLO DELL'ARCO, M. *Corpus della festa a Roma*..., op. cit., pp. 53-55.
[13] FAGIOLO DELL'ARCO, M. y CARANDINI, S. *L'effimero barocco*..., op. cit., pp. 278-279. Para conocer más sobre las honras fúnebres de los reyes, en este caso españoles, ver: ORSO, S. *Art and Death at Spanish Habsburg Court*. Columbia, University of Missouri Press, 1989; VARELA, J. *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Madrid, Turner, 1990; SOTO CABA, V. *Catafalcos reales del barroco español*. Madrid, UNED, 1992; LEÓN PÉREZ, D. *Las exequias reales en Madrid durante el primer tercio del siglo XVIII: corte y villa*. León, Universidad de León, 2010.

segunda constaba de un graderío sobre el que se exponía el sepulcro, y la última, derivada de la primera, era una estructura arquitectónica escalonada[14].

Los estrechos lazos que históricamente unían a la corona española con las tierras de la Península Itálica, así como la defensa del cristianismo por parte de la monarquía hispánica, conllevó que los sucesos que afectaban a los soberanos españoles, como enlaces, nacimientos o muertes, fueran celebrados con la misma circunspección que en España. Las honras fúnebres vinculadas a la monarquía española se reprodujeron por toda Italia. Ciudades como Palermo, Nápoles, Milán y, sobre todo, Roma, preparaban para la ocasión suntuosos adobos con los que recordar al difunto monarca. La muerte de Felipe IV en 1665 ofrece un perfecto ejemplo de cómo se erigieron a lo largo del todo el imperio estructuras monumentales en su recuerdo. En Milán se levantó por orden del gobernador Luís de Guzmán Ponce de León un opulento túmulo bajo la dirección del arquitecto Giovanni Ambrogio Pessina, cuyo proyecto resultó vencedor del concurso. La mole, de extraordinarias proporciones, contaba con un amplio número de pedestales, sobre los cuales se situaban diferentes alegorías, entre las que destacaban las que representaban a las provincias de España e Italia, que recordaban el poder terrenal del monarca. Junto a éstas, en una disposición ascendente, las virtudes del rey, unas vinculadas a la Iglesia, simbolizada en la colosal figura de la Religión que remataba la extensa aguja del centro de la estructura, y otras en referencias a sus virtudes morales, Justicia, Clemencia y Magnificencia, entre otras[15]. El virrey de Nápoles, Pascual de Aragón, también celebró exequias en honor de Felipe IV. En esta ocasión, el catafalco fue ideado por el ingeniero real Antonio Picchiatti, quien dio forma a una estructura de tres cuerpos superpuestos sobre columnas que se asentaban sobre las tierras del rey. Estos monumentos también actuaban como un recordatorio de los hechos victoriosos del difunto. Por ello, no eran extraños los epígrafes referentes a los momentos más importantes de su vida, como es en este caso la victoria en Nördlingen o la Paz de los Pirineos. En la capital de Sicilia, Palermo, el virrey Duque de Sermoneta encargó a Paolo Amato un túmulo que se dividía en dos partes. La inferior estaba destinada a rememorar a su familia, mientras que la segunda y la

---

[14] ALLO MANERO, M. A. y ESTEBAN LORENTE, J. F. "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII", *Artigrama*, 19 (2004), pp. 39-94.

[15] BARIGOZZI BRINI, A, y BOCCIARELLI, C. "Temi e tipologie de l'effimero a Milano", en: FAGIOLO, M. (coord.) *Le capitali della festa. Italia settentrionale*. Roma, De Luca Editori, 2007, pp. 210-246.

cúpula estaban dedicadas a exaltar la inmortalidad del monarca mediante las virtudes morales, cristianas y políticas. En Florencia fue Ferdinando Tacca el responsable de alzar una arquitectura poligonal de un solo cuerpo que rememoraba a las diseñadas por Domenico Fontana. En Roma se configuraron dos túmulos, uno por Antonio el Grande y otro por Carlo Rainaldi.

A pesar de la fugacidad de su paso por el trono, Luis I también fue recordado en Italia tras su muerte. Una de las ciudades que mostró su dolor en Italia fue Florencia, con las celebraciones llevadas a cabo en Santa María Novella en octubre de 1724, las cuales fueron promovidas por el padre Salvatore Ascanio y descritas por Niccolo Marcello Venuti. La portada del templo florentino acogió grandes paneles con inscripciones en latín, de entre los cuales destacaban las figuras pintadas de dos mujeres, América y España.[16] Al interior de la iglesia destacaban los juegos de telas que servían de marco para los escudos de los reinos de España, situados sobre las cornisas. No obstante, la atención se centraba en el catafalco colocado al centro de la iglesia, el cual era un símbolo de sus virtudes como monarca. La estructura octogonal contaba con cuatro lados mayores que daban acceso a la urna central a través de una escalinata. Los cuatro lados menores estaban conformados por un pequeño pedestal sobre el que si situaban cuatro esculturas, la Justicia, la Fortaleza, la Prudencia y la Templanza, todas ellas como una simbiosis de sus virtudes terrenales y divinas. Justo detrás de cada una de ellas se levantaban cuatro grandes pilastras con cornisa, entablamento y un remate curvilíneo, sobre el que se habían cuatro esqueletos que sujetaban una gran corona repleta de candelabros, estructura que a su vez estaba cubierta por un pabellón con los símbolos de distintos reinos, como Castilla y León. Al centro del aparato, sobre un nuevo pedestal se ubicaba una urna que estaba coronada por los símbolos de la monarquía, como la corona y el cetro. Flanqueando esta pieza y hacia el interior de las cuatro columnas, otros tantos esqueletos sujetaban el pabellón de tela que caía desde el cuerpo superior[17]. Todo el monumento, ideado por Girolamo Ticciati y ejecutado por Ferdinando Ruggieri, estaba decorado con numerosos elementos. En especial destacaban los paneles que simulaban mármol, los relieves, las

[16] VENUTI, N. M. *Esequie di Luigi I. Cattolico Re delle Spagne. Celebrate in Firenze nella Chiesa di S. Maria Novella*. Firenze, Stamperia di S. A. R. Per li Tartini e Franchi, 1724, pp. 10-13.
[17] *Ibídem*, pp. 12-21.

inscripciones, los escudos, las piezas de plata, en su mayoría candelabros, las pinturas, en especial la que representaba al rey en el centro del cuerpo superior, y los textiles. En definitiva, un gran aparato en el que todas las artes se daban la mano para ponerse al servicio de la memoria del monarca (Fig. 1).

La ciudad de Bolonia no fue ajena a estos acontecimientos, y al igual que las cercanas ciudades de Florencia y Parma dio buena cuenta de su grandeza, expuesta en ocasiones tan señaladas mediante fastuosos monumentos efímeros. Durante la Edad Moderna, Bolonia continuó bajo la soberanía del legado pontificio, que desempeñaba su autoridad junto con los sistemas de gobierno de la ciudad, como el Senado, el Gonfaloniere y el Arzobispo. No menos importante en este espectro de la sociedad boloñesa era el papel de las familias que actuaban con las suntuosas formas de la nobleza. Estos estamentos eran conscientes de la necesidad de crear unos eventos en los que se relacionasen con el vulgo, en aras de ofrecer una evasión a los ciudadanos mientras renovaban su autoridad al frente del gobierno. Para ello, artistas y artesanos se daban cita en repetidas ocasiones para configurar un rico aparato que cambiara la ciudad, que transformara los espacios comunes, como plazas, calles, palacios, cortiles y templos, pero sobretodo la plaza mayor de la ciudad, epicentro de la actividad creadora.

Entre las fiestas más señaladas que se llevaban a cabo en la ciudad de Bolonia se encontraba la ceremonia en honor del Gonfalonierato, dirigente de la ciudad elegido por el Senado. Al inicio y al final de su mandato se ejecutaban estos fastos, de entre los cuales puede citarse el preparado en honor del Gonfalonierato Lupari. Para él se escogió la figura de Atlante que sostenía una roca sobre la que se levantaba un fénix que invocaba a la Virgen. Otro buen ejemplo es el de Francesco Ratta, en cuyo salón se configuró al centro de una pequeña montaña la figura de la Victoria mostrando a la Fama el mundo conquistado por Alejandro Magno. Para estos eventos no sólo se contaba con aparatos alegóricos sino que además se organizaban solemnes procesiones y banquetes, en los que se exponían los mejores objetos de cada casa, en una clara muestra de poder por parte de las familias más pudientes de la ciudad[18]. Otro de los principales acontecimientos era el de la fiesta de la *porchetta*, una celebración medieval que encontró en el *seicento* su momento de mayor

[18] PIGOZZI, M. "L'effimero bolognese", en: FAGIOLO, M. (coord.) *Le capitali della festa: Italia centrale e meridionale*. Roma, Luca Editore, 2007, pp. 14-16.

esplendor, con grandes espectáculos de música y luces, comedias y concursos[19]. Mediante estos festejos se conmemoraba, según una versión, la victoria ante las tropas imperiales y la llegada de re Enzo en 1249, y según la otra, la toma de Faenza en 1281[20]. Entre los numerosos ejemplos que se conocen, puede destacarse el que se puso en práctica en 1665, donde la maquina confeccionada tenía como núcleo un volcán del que salían fuegos artificiales, en lo que parece una clara alusión al dios del fuego. A sus pies un caballero y un monstruo ajustaban cuentas rodeados por sus respectivos ejércitos[21]. Como segunda ciudad del Estado Pontificio, Bolonia ofreció para los Papas sus mejores fiestas. Un ejemplo de ello fueron los fastos organizados con motivo del ingreso en la ciudad de Clemente VIII en 1598. Las calles, conforme a lo ordenado, fueron decoradas con cuadros devocionales, textiles, plata y los mejores objetos de cada casa, para venerar con la mayor opulencia el paso del pontífice. Arcos triunfales, pinturas y esculturas alegóricas, la representación de una batalla naval y una gran columna rematada por una figura con una corona y una trompeta de oro, fueron algunos de los aparatos que se levantaron como muestra de afecto y agradecimiento por parte de los boloñeses[22]. Otro evento vinculado al papado fue el de las fiestas organizadas por la comunidad dominica y la familia Ghisilieri a consecuencia de la canonización en Roma de Pio V en 1712[23].

De entre las numerosas instituciones que durante siglos han existido en la ciudad de Bolonia, destaca con luz propia el Real Colegio de España, una suerte de enclave que en sus más de seiscientos cincuenta años de historia proporcionó un buen ejemplos de tales celebraciones[24]. El Colegio de España en Bolonia participó de esa cultura festiva, basada en el decoro y el artificio, asumiendo, además, el elocuente y solemne papel de trasladar y catalizar, en el marco de la urbe en el que

---

[19] LEOTTI, U. "Teatri per le feste della porchetta a Bologna: ichonographia", en: CAZZATO, V. et alt. (coord.) *La festa delle arti*. Roma, Gangemi, 2014, pp. 968-973.
[20] BIANCONI, L. "San Bartolomeo e la porchetta: indagine storico-antropologica intorno a una festa popolare bolognesa", *Atti e memorie nuova serie*, 58 (2007), pp. 438-466.
[21] PIGOZZI, M. "L'effimero...", op. cit., pp. 20-25.
[22] TAKAHASHI, K. "Gli apparati per l'ingresso a Bologna di Clemente VIII nel 1598", en: M. FAGIOLO, (coord.) *Le capitali della festa: Italia centrale e meridionale*. Roma, Luca Editore, 2007, pp. 27-29.
[23] TESTONI, L. "La canonizzazione di San Pio V", en: *Il magnifico apparato: Publiche funzioni, feste e giochi bolognesi nel settecento nel settecento*. Bologna, CLUEB, 1982, pp. 106-112.
[24] El Real Colegio de España en Bolonia es una fundación del Cardenal Don Gil Álvarez de Albornoz, eclesiástico que recuperó para la Iglesia gran parte de las tierras de la Península Itálica, ver: FILIPPINI, F. *Il Cardinale Egidio Albornoz*. Bologna, Zanichelli, 1933; BENEYTO PÉREZ, J. *El Cardenal Albornoz: Hombre de Iglesia y de Estado en Castilla y en Italia*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986; GARCÍA VALDECASAS, J. G. "Álvarez de Albornoz, Gil", en: *Diccionario Biográfico Español*. Tomo III. Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, pp. 426-433.

radica, el elogio escenificado del relato triunfal y gloria de la monarquía hispánica, de la que era fiel representante. De este modo, la institución académica sirvió a esa noble causa organizando, celebrando y escenificando la narración de los acontecimientos que tenían lugar en Madrid. Los fastos organizados transformaban por unos días el edificio, engalanaban la ciudad con la incorporación y fábrica de suntuosos dispositivos y monumentos destinados a manifestar la gloria de la dinastía española. Entre los numerosos ejemplos que se pueden citar destaca, por su magnificencia, el suntuoso espectáculo que con motivo de la visita de Felipe V, se realizó en honor de aquel monarca[25]. No obstante, no sólo se realizaban eventos triunfales sino que las ceremonias y galas efímeras, en muchas ocasiones, estaban también destinadas a la dimensión pública del espectáculo de las honras fúnebres, como buena prueba da de ello la documentación albergada en el Archivo del Real Colegio de España[26]. De este modo, por un lado se encontraba la función sacra, centrada en las solemnes misas celebradas en el templo, cuya transformación artística a raíz del Concilio de Trento se materializó con los añadidos barrocos, que contribuyeron a aumentar la grandilocuencia de los aparatos erigidos en su interior[27]. Si el caso lo requería, estaba la fiesta civil, que tenía como epicentro las galerías y salas del Colegio, donde se ofrecían banquetes, música, bailes y juegos. Estos divertimentos también se extendían hacia el exterior del Colegio, llegando incluso a trasladarse la fiesta a la plaza mayor de la ciudad, donde se erigieron grandes aparatos al tiempo que se desarrollaban juegos de pirotecnia, con los que el Colegio ponía de manifiesto su estatus en la ciudad. Así sucedió con las celebraciones en honor a Felipe V desarrolladas en 1702[28].

El siglo XVIII se inició en el Colegio con la triste noticia de la muerte del monarca español Carlos II en noviembre de 1700. Como era costumbre, el rector, Damián de la Osa y Tapia[29], y los colegiales comenzaron los preparativos para

[25] GARCÍA CUETO, D. *Seicento boloñés y siglo de oro español: el arte, la época, los protagonistas*. Madrid, CEEH, 2006, pp. 67-72.
[26] BERTRÁN ROIGÉ, P. *Catálogo del Archivo del Colegio de España*. Bolonia, Publicaciones Real Colegio de España, 1981.
[27] GONZALEZ -VARAS IBAÑEZ, I. *Dietro il muro del Collegio di Spagna*. Bologna, CLUEB, 1998, pp. 102-110.
[28] *El Fénix de Bolonia, en ocasión de celebrar la venida de Felipe V a Italia, el Colegio Mayor de Españoles de dicha ciudad*. Bolonia, Pier Maria Monti, 1703.
[29] PÉREZ MARTÍN, A. *Proles Aegediana: Los Colegiales desde 1601 a 1800*. V. III. Bolonia, Publicaciones del Real Colegio de España, 1979, pp. 1510-1512.

honrar con la mayor pompa posible la memoria del difunto rey. Los primeros pasos, que se repetían en cada una de las exequias reales, consistían en cambiar la imagen habitual del edificio con dos acciones instantáneas: cerrar la puerta principal y cambiar las ropas del rector, los colegiales, los capellanes, los sirvientes y demás trabajadores del centro[30]:

> *"A los SS. de paño fino negro que costó media dobla la braza, y a cada uno Gabana, Chupa, calzones y sombrero con velo, o toquillas. A los capellanes sotana y manto de crespín y velo para el sombrero; a los criados de primo ad ultimum, gavana y calzone y velo"*[31].

Las telas negras se compraron a diversos comerciantes, entre ellos Giovanni Battista Roberti, que cobró cincuenta y siete libras; el mercante Alberti, quien recibió ciento cincuenta y nueve libras por el género que se empleó para vestir a los sirvientes y recubrir la carroza; cuarenta y cinco libras más se le dieron a Giuseppe Maria Geroli, encargado de realizar siete sombreros para los colegiales, y, por último, Francesco Antonio Nardi, sastre que recibió la suma de doscientas ochenta y dos libras por su trabajo de confección[32]. Las muestras de duelo, que también se extendieron a los caballos y a la carroza, tuvieron una duración de seis meses, durante los cuales se intercambiaron numerosas cartas de pésame con las personalidades de mayor renombre. De hecho, en una de estas misivas, redactada por el colegial José Félix de Esplana y Allo[33] - responsable de la redacción del *Rebus Gestis*, libro que recopila los acontecimientos más importantes - dirigida al antiguo colegial Salvador Silvestre Velasco y Herrera, canónigo en Sevilla[34], se da buena cuenta de las exequias efectuadas.

Al ocurrir la muerte de Carlos II en los días previos a la fiesta de San Clemente, el Colegio tuvo que cambiar por completo todos los adornos instalados con motivo

[30] Tal y como indica el historiador Primo Bertrán, al comienzo de las diferentes crónicas que describían las honras fúnebres de los reyes de España, se iniciaba siempre con una alusión a realizar las exequias conforme a la tradición: "Por la muerte de Felipe III, rey de España, decretó el Colegio que se hizieran las exequias funerales de la manera que se acostumbraba en semexantes casos…", ver: BERTRÁN ROIGÉ, P. "Ceremonias fúnebres por los monarcas españoles en el Colegio de San Clemente de Bolonia. Notas y documentos", en: VERDERA y TUELLS, E. (coord.) *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*. V. V. Bolonia, Publicaciones del Real Colegio de España, 1979, pp. 403-404.
[31] Archivo Real Colegio de España (ARCE) *De Rebus Gestis*, nº 1, fol. 112 V.
[32] ARCE. *Liber Rationum*, nº 176, fol. 90 V.
[33] PÉREZ MARTÍN, A. *Proles Aegediana*…, op. cit., pp. 1522-1525.
[34] *Ibídem*, pp. 1505-1507.

de la fiesta del patrón, dado que estos no estaban en consonancia con la solemnidad del evento fúnebre:

> *"Tenía ya su Real Capilla prevenida con solemne pompa y magestad, para celebrar pausible fiesta (…) a que antepuso el natural sentimiento de la pérdida de su gran Monarcha, trasfiriendo la fiesta Fiesta, y suspendiendo los ya empezamos repiques, convirtiéndolos en dolorosos clamores, cerrando su Colegio, y privando las paredes de las ricas telas, y brocados, de que estaban vestidas, llenándolas de opacas y fúnebres sombras, y divisas de la cruel Atropos"*[35].

Por ello, los ricos ornatos se cambiaron para cubrir la iglesia y el cortile con funestas gasas de varios matices con franjas doradas. En el patio se dispusieron los elementos destinados a desvelar la grandeza del monarca y de su nación, incluyendo para ello los escudos de armas de las posesiones españolas, entre los que llamaba la atención el de Castilla y León, el primero representado mediante el Pelícano, simbolizando al rey que se abre el pecho para dar de comer a su pueblo, y el segundo mediante el viento del Norte que se va diluyendo entre las nubes. Junto a estos emblemas, y entre los textiles que recubrían todo el espacio, sobresalían también epitafios latinos y un lienzo con la imagen de la Paz que con un hacha encendida compartía su luz con el resto de instrumentos militares[36].

En el centro del templo se erigió un gran catafalco, una estructura artificial que tenía como objetivo mostrar la grandeza del rey (Fig. 2). Este *castrum doloris*, con forma de túmulo piramidal, estaba compuesto por una base curvilínea con esquinas en chaflán, sobre las cuales aparecían unas cornucopias. El segundo cuerpo tenía una composición mucho más opulenta, con una estructura central más estrecha y acentuada por volutas en sus esquinas, lo que aportaba mayor dinamismo al catafalco. En este mismo espacio surgían sobre un pedestal cuatros figuras femeninas, una por cada esquina. Un gran blandón en cada uno de los frentes y una antorcha bajo los pies de las imágenes concluían el ornamento de este cuerpo. El remate, en una clara alusión a la monarquía española, recogía entre grandes blandones los atributos del monarca, situados sobre una alfombra y una almohada que servía de asiento a la corona real, el centro, el estoque y el toisón. Por último, el

---

[35] ARCE. *De Rebus Gestis*, nº 1, fol. 113 R.
[36] *Ibídem*.

catafalco estaba cubierto por un gran dosel de gasas que ofrecía el marco perfecto a la escenografía fúnebre confeccionada por parte del Colegio:

> *"Prevínose un Cathafalco, o magestuoso Túmulo en medio de la Iglesia, adornada de Motes, figuras y Geroglíficos, edficado en forma Pyramidal, rematando en una vistosa alfombra con paño de tela, y almohadas sobre las quales yazía la Corona Real, Centro, y Estoque, a que circundava un Toyson de oro, adornado de innumerables antorchas…"*[37].

Diferentes artistas y artesanos de la ciudad formaron parte de los trabajos realizados, entre ellos se encontraban los pintores Giuseppe Olivieri, que recibió cinco libras por pintar las armas reales, y Antonio Maria Antonii, que cobró ciento cincuenta libras por pintar el catafalco. También el carpintero Francesco Marchesini, que por hacer la estructura del catafalco fue remunerado con ciento diez libras. Otros nombres vinculados a los materiales empleados en la decoración son los de Giacomo Riat, Angelo Bori y Pietro Martire, este último por proporcionar la cera de los blandones, que costaron al Colegio ciento noventa y seis libras[38].

Durante los días que se celebraron las exequias se efectuaron suntuosas funciones, con una solemne misa a la que asistió la capilla musical bononiense, por cuya actuación recibió el maestro setenta y seis libras. Los cantos de dolor fueron acompañados por la oración fúnebre que con gran erudición y elocuencia practicó el colegial José Potau de Olzina[39]:

> *"… siendo de admiración el numeroso concurso de los Príncipes, Nobles, Dignidades y Títulos que concurrieron con su asistencia a tan leales demostraciones, no siendo suficiente a saciar los deseos de la gente, que celebrava tan magestuoso aparato, el de solo un día, siendo necesario continuarlo por otros, haciendo el Colegio celebrar en ellos muchas Missas, en obsequio y sufragio del alma de su amante Rey y Señor"*[40].

A través de estas exequias a Carlos II, el Colegio cumplió con su función como reflejo de la gloria de España y su Monarquía, haciendo para ello uso de una articulada gramática que no solo se asentaba en lo material, mediante el aparato,

---

[37] *Ibíd*.
[38] Los gastos totales por el funeral de Carlos II ascendieron a mil quinientos ochenta y una libras. ARCE. *Liber Rationum*, nº 176, fol. 90 V y 91 R.
[39] PÉREZ MARTÍN, A. *Proles Aegediana*…, op. cit., pp. 1519-1522.
[40] ARCE. *De Rebus Gestis*, nº 1, fol. 113 R.

sino que también hacía referencia a lo intangible, aplicando para ello oraciones y loas al difunto rey.

Las exequias en honor de Carlos II no fueron las únicas que celebró el Colegio en el siglo XVIII. En julio de 1746 también se llevaron a cabo grandes honores para honrar la memoria de Felipe V. En esta ocasión, el encargado de preparar la escenografía fue el celebré aparador Domenico Civolani, quien cubrió toda la iglesia con suntuosas telas, que enmarcaban el túmulo funerario que se había erigido en el altar del templo, trabajo por el que recibió 215 libras[41]. El primer cuerpo estaba formado por un pedestal, que en el frente que daba a la puerta, contaba con las armas reales, mientras que los otros tres eran ocupados con versos castellanos aludiendo a la virtud del rey. En cada uno de los ángulos se dispusieron cuatros esculturas al natural por valor de 100 libras, realizadas por Gaetano Lollini, que simbolizaban las cuatro órdenes militares de España, Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa[42]. A hombros de estas imágenes iba una gran urna sepulcral, sobre la cual emergían dos mundos rematados por una única corona real, en alusión a la extensión de su reinado. Cerraba la composición una almohada con la corona, el cetro y la espada, y un ángel que llevaba en sus manos una espada y una balanza, simbolizando la justicia[43].

[41] ARCE. *Liber Rationum*, nº 184, fol. 283 R.
[42] ARCE. *Liber Rationum*, nº 184, fol. 282 R.
[43] ARCE. *De Rebus Gestis*, nº 2, fol. 42 y 43.



Fig. 1. *Monumento fúnebre para las exequias de Luis I en Santa María Novella de Florencia*. Girolamo Ticciati y Ferdinando Ruggieri, 1724. Kunsthistorisches Institut, Florencia.



Fig. 2. *Monumento fúnebre para las exequias de Carlos II en el Real Colegio de España en Bolonia*. 1700. Archivo Real Colegio de España, Bolonia. Foto: Ignacio José García Zapata.

CULTO A LA EUCARISTÍA EN EL BARROCO UNIVERSITARIO SALMANTINO

Daniel Rojo Fernández

Universidad de Oviedo

RESUMEN: Hemos tratado de acercarnos al ambiente religioso barroco dentro de la Universidad de Salamanca. La elaboración de éste trabajo está basada, en gran parte, en el estudio de las fuentes documentales y artísticas del archivo histórico de la Universidad. Nos hemos centrado en el culto eucarístico por considerarlo, junto al culto a las reliquias, uno de los ejes de la Contrarreforma católica, y sin duda aquel en el que la exaltación de la fe y devoción popular más trascendencia artística y repercusión en la sociedad civil tiene. Sin duda, se nos muestra el arraigo del culto eucarístico en la universidad salmanticense. Tres fiestas capitanean éste honor el Jueves Santo con la vela al monumento por parte de los doctores, el Corpus Christi y la Octava del Corpus. Siguen celebrándose en la actualidad la vela ante el Monumento, el Jueves Santo y la Octava del Corpus.
PALABRAS CLAVE: Barroco, Corpus Christi, Eucaristía, Universidad de Salamanca.

ABSTRAC: I have tried to approximate the baroque religious atmosphere of the University of Salamanca. The working out of this communication has been mainly developed studying the document archive of the Historical Archive of the University. I have focused on the Eucharistic worship because it is considered, together with the devotion to relics, as the main cornerstone of the catholic Counter-Reformation and because the artistic impact on the civil society of its popular devotion has been supreme. Without any doubt, the result of the investigation shows the popularity of the Eucharistic worship in the University of Salamanca. In particular, three festivities are closely related to it: Maundy Thursday, with the vigil of the doctors before the Blessed Sacrament, Corpus Christi and the octave of Corpus. Currently, all of these traditions –but the Corpus Christi feast— are still alive in the University of Salamanca.
KEYWORDS: Baroque, Corpus Christi, Eucharist, University of Salamanca.

La Universidad de Salamanca mostrará durante toda su historia su devoción por el Santísimo Sacramento, no sólo con la celebración del Corpus Christi, prolongado durante toda una semana y que culmina con la fiesta sacramental el domingo infraoctava del Corpus Christi[1], sino también a través de manifestaciones más sencillas, entre las cuales se encuentran todo el complejo mundo de la ornamentación y arquitectura efímeras que recogen las fuentes consultadas y al cual nos acercaremos someramente.

Hasta el año 1573 no se entroniza en la Capilla de san Jerónimo al Santísimo Sacramento, gracia que el Estudio salmantino debe a Pío V[2] y que le permite adorar al Señor en la reserva eucarística, en su propio recinto, sin necesidad de acudir a la parroquia, ni a ninguna otra iglesia. Otro hito lo encontramos en 1616 cuando la Universidad obtiene el privilegio de exposición del Santísimo en su propia Capilla, con velas y turnos de doctores para acompañar al Señor, en una liturgia de la Pasión que pervive hasta nuestros días[3]:

> *"En cumplimiento de lo proueydo y mandado por los señores del Consejo de Su Magestad, yo Martín de Segura, scriuano del Rey Nuestro Señor, oficial mayor, en el oficio de Juon Gallo de Andrade su secretario de cámara de los que residen en su Consejo, çertifico y doy fee que pareçe que auiéndose echo relación al Consejo, por parte de la Uniuersidad, de la ciudad de Salamanca, de que biendo la dicha Uniuersidad tan aumentado el culto y veneración del Santísimo Sacramento del altar en España y juzgand/o/ en las obras para mayor edificación de los fieles, natural, extrangeros d/e/ estos reynos que concurrían al Estudio hera aquella República por cuya cuenta auía stado y estaua siempre la mayor defensa de la uerdad d/e/ esta católica dotrina, auía acordado la dicha Uniuersidad que en cumplimiento de la Bula y yndulto que a la dicha Uniuersidad auía concedido para este efeto la Sede Appostólica y buena memoria de la santidad del Pontífiçe, pro quento, y se pusiese el Santísimo Sacramento en la Capilla de señor san Gerónimo…"*[4].

[1] JUNTA DE CAPILLA (ed.). *Oficios de Semana Santa*. Salamanca, Real Capilla de la Universidad, 2001. Se conserva impreso el guión para la celebración, en la Universidad de Salamanca, de la infraoctava de Corpus de 1984. JUNTA DE CAPILLA (ed.). *Fiesta en honor del Santísimo Sacramento, domingo infraoctava de Corpus*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984.

[2] SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, D. "Capilla universitaria: celebraciones y ambiente religioso", en: RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L. E. (coord.). *Historia de la Universidad de Salamanca*. II, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004, p. 919.

[3] RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L. E. "Vida estudiantil cotidiana en la Salamanca de la Edad Moderna", *Miscelánea Alfonso IX*, 2001 (2002), pp. 69-96.

[4] AUS, 2107, *Secretaría de la Universidad. 1575-1844*.

El culto eucarístico se manifiesta solemnemente en las fiesta del Corpus Christi y en la liturgia del Jueves Santo; no obstante, es interesante percibir esa delicadeza por parte de la Universidad hacia todo lo relativo con el Santísimo Sacramento y que no se agota en las celebraciones más importantes del año litúrgico relacionadas con la presencia real de Cristo en las especies sagradas. La documentación consultada nos deja atisbar, de forma tibia, situaciones que nos indican el creciente cuidado e importancia de la presencia eucarística en el culto y la devoción universitaria durante el siglo XVII. Devoción que irá acompañada de toda una tramoya de la que apenas quedan vestigios y que intentaremos rastrear.

Para comprender el auge de las festividades y el culto a la Eucaristía, su desarrollo desde el Medievo y el esplendor alcanzado tras el tridentino, existe una variedad de trabajos con enfoques históricos, artísticos, litúrgicos, jurídicos muy interesantes[5].Por nuestra parte, antes de proseguir, quisiéramos detenernos en el devenir de la festividad más destacada por su importancia y universalidad, el Corpus Christi[6], ya que nos resume la evolución dada al culto eucarístico. La Eucaristía como afirma el profesor Vizuete Mendoza: "fue, desde el principio, el centro de la vida cristiana y no tanto un objeto de especulación como de práctica litúrgica y de experiencia religiosa. Como en otros procesos teológicos la reflexión irá depurando el lenguaje y precisando la terminología, lo que permitirá las síntesis ulteriores"[7].

---

[5] Algunos trabajos para entender la evolución de la Eucaristía y los problemas doctrinales suscitados en torno a ella: SAYÉS, J. A. *El misterio Eucarístico*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986. La obra se divide en dos apartados, el primero desarrolla la concepción de la Eucaristía en las Sagradas Escrituras, Antiguo y Nuevo Testamento, y la segunda parte, comienza con la doctrina sobre la presencia real desde los padres de la Iglesia y continúa con un recorrido histórico-doctrinal hasta la actualidad. GIRAUDO. C. (dir.). *Eucaristía per la Chiesa*. Roma, Gregorian University Press, 1989. Los capítulos VIII y IX nos pueden ayudar para comprender toda la cuestión litúrgico-teológica. BROUARD. M. (dir.). *Enciclopedia de la Eucaristía*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 2004. ALDAZÁBAL, J. "La Eucaristía", en: BOROBIO, D. (dir.). *La celebración en la Iglesia*, II. Salamanca, Sígueme, 1990, pp. 181-436. JUNGMANN, J. A. *El sacrificio de la Misa*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963. Una buena síntesis para comprender la festividad del Corpus desde los aspectos, religioso, litúrgico, celebrativo, jurídico, histórico, FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. y MARTÍNEZ GIL, F. (coord.). *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

[6]SANZ AYÁN, C. "Fiestas, diversiones, juegos y espectáculos", en: ALCALÁ-ZAMORA, J. N. (dir.). *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid, Ediciones Tema de Hoy, 1989, p. 195. MARTÍNEZ GIL, F. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. "Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen: el Corpus Christi", *Cuadernos de Historia Moderna Anejos*, 1 (2002), pp. 151-175.

[7] VIZUETE MENDOZA, J. C. "Teología, liturgia y derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi", en: FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. y MARTÍNEZ GIL, F. (coord.). *La fiesta…,* op. cit., p. 17-42. Síntesis esplendida para reconstruir el proceso de formación y consolidación de la fiesta del Corpus Christi, de las incidencias y de las disputas teológicas sobre el culto a la Eucaristía, el ordenamiento jurídico que lo regula y la evolución litúrgica de la celebración eucarística. VIZUETE MENDOZA, J. C. *Corpus, cofradías eucarísticas y fiestas del Sacramento en Toledo*. Cuenca, Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, 2007.

Durante el trascurso de los siglos, dos fueron las cuestiones más debatidas y por las cuales la Iglesia se vio obligada a formular su doctrina: por un lado, la presencia real de Cristo en la Eucaristía y su permanencia en las especies sacramentales y, por otro, la Eucaristía como memorial del sacrificio de la Cruz. Estas dos preguntas jalonan trasversalmente todo el culto y la concepción de los fieles a la hora de acercarse a la Eucaristía, ya sea, participando en la comunión, ya, en la adoración-contemplación, e incluso, en la celebración de la Santa Misa. Ambas preguntas quedarán definidas en el Concilio de Trento, abriéndose una gran brecha entre las confesiones Reformadas y la Iglesia de Roma.

De forma breve nos acercaremos a la evolución conceptual y celebrativa de este sacramento[8]. El modelo conceptual y doctrinal de entender la Eucaristía tendrá su reflejo en el arte que intentará plasmar esas directrices dogmáticas y celebrativas.

Entre los siglos IX y XI surgieron las primeras controversias sobre la Eucaristía, en las que tuvieron un papel destacado las proposiciones de Pascasio Radberto, Ratramno y Berengario de Tours. El primero afirmaba que en la Eucaristía está verdaderamente presenta la carne de Cristo pero *in mysterio*, mientras que el último, comprendía la presencia del Cuerpo de Cristo en la Eucaristía en un sentido meramente simbólico. El Magisterio hubo de salir al paso con dos intervenciones: los Concilios Romanos de 1059 y 1079.

Posteriormente, durante el siglo XII, la doctrina de que el Cuerpo contenido en la Eucaristía es el cuerpo histórico de Cristo se consolidó con los escritos de teólogos como Hugo de San Víctor o Pedro Lombardo y las colecciones canónicas.

Ya en el siglo XIII, la piedad popular, profundiza en el tema de la presencia real, si Cristo está presente en las especies, éstas son dignas de adoración, por lo que la celebración cede en importancia a favor de la contemplación-adoración. Para el profesor Vizuete Mendoza, la piedad popular incapaz de comprender los ritos, se concentra en la presencia real y por todas partes crece el deseo de "ver a Dios"[9]. Se multiplican los altares y las Misas, se introduce la práctica de la adoración

[8] Para elaborar esta síntesis me he basado en el artículo de RIVERA DE LAS HERAS, J. A. "El esplendor de la liturgia", en: CASASECA CASASECA, A. (Comisario Exposición). *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 19-55. JUNGMANN, J. A. *Herencia litúrgica y actualidad pastoral*. San Sebastián, Ediciones Dinor, 1961, pp. 90-121.

[9] HUIZINGA, J. *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 207. El autor de dicha obra analizando la plebeya familiaridad con la que se trataba a Dios en la vida diaria, afirmará "el más delicado de los misterios, el de la Eucaristía, es el más expuesto a este peligro (*el de la plebeya familiaridad*)… «Veoir Dieux» (*« Ver a Dios»*) era la expresión corriente cuando se veía alzar la hostia."

eucarística fuera de la Misa y las “visitas” a las iglesias donde se encuentra expuesto o reservado el Santísimo. Comienzan a tener lugar las exposiciones del Santísimo Sacramento durante toda la Misa y se inician por primera vez las procesiones con la Hostia consagrada; surgen hermandades consagradas al culto del Santo Sacramento[10], en definitiva, se inaugura una piedad nueva en torno al Cuerpo del Señor[11]. Para el profesor Jungmann, había un momento en la Misa cuyo significado era perfectamente comprendido a fines de la Edad Media: se trataba de la elevación de la Santa Hostia durante la consagración, para que no hubiese duda sobre el momento exacto en que el pan y el vino pasaban a convertirse en Cuerpo y Sangre de Cristo se introduce la costumbre de tocar las campanillas.

Durante el siglo XIV Wiclef y Ockham volvieron a cuestionar la doctrina sobre la presencia real de Cristo, teniendo respuesta en la sesión VIII del Concilio de Constanza (1415) y en el decreto para los armenios del Concilio de Florencia (1439).

Llegados al siglo XVI, Lutero vuelve a poner en cuestión la presencia real una vez terminada la celebración eucarística, manifestándose los reformadores contra la reserva y el culto eucarístico. Este contexto es, en parte, el que moldeará los matices que la fiesta y el culto público a la Eucaristía reviste durante la Contrarreforma católica[12].

El Concilio de Trento buscará clarificar las dudas en torno a la Eucaristía ajustando las definiciones a los concilios anteriores: Laterano IV, el de Constanza y el de Florencia. El Concilio de Trento se limitará a precisar la doctrina que se había impuesto en la tradición de la Iglesia. Destacan los siguientes capítulos:

“Cap. 1. La real presencia de nuestro Señor Jesucristo en el Santísimo Sacramento de la Eucaristía.

---

[10] GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M. J. “Felipe II y las iglesias de Castilla a la hora de la Reforma Tridentina (Preguntas y respuestas sobre la vida religiosa castellana)”, *Cuadernos de Historia Moderna,* 20, (1998), p. 14. Aparece una semblanza sobre el feligrés tridentino, entre cuyas característica se encontraría la devoción al Santísimo Sacramento y la Inmaculada Concepción.

[11] VIZUETE MENDOZA, J. C. *Teología…,* op. cit., p. 28.

[12] DE ECHEVERRIA, L. *De oratoria universitaria salmantina*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1977, p. 60. Afirma: *“La Reforma se presentaba amenazante y ante ella se opta por acentuar cuanto le era contrario: procesiones de Corpus frente a negación de la presencia real, barroco recargado de imágenes y adornos frente a desnudez calvinista; abundancia de fiestas y santos, frente a la negación de todo culto que pudiera tributárseles…y oratoria «elocuente», llena de imágenes y artificios literarios, frente a la afirmación luterana de que toda elocuencia es inútil cuando la Gracia sólo puede venir de Dios”.*

…que en el augusto sacramento de la Eucaristía, después de la consagración del pan y del vino, se contiene verdadera, real y sustancialmente [can. 1] Nuestro Señor Jesucristo, verdadero Dios y hombre, bajo la apariencia de aquellas cosas sensibles."[13]

"Cap. 4. La transubstanciación.

…que por la consagración del pan y del vino se realiza la conversión de toda la sustancia del Cuerpo de Cristo Señor Nuestro, y de toda la sustancia del vino en la sustancia de Su Sangre. La cual conversión, propia y convenientemente, fue llamada transustanciación por la santa Iglesia Católica [can. 2]"[14].

Los anteriores puntos refuerzan el valor real de la presencia de Cristo en el pan y vino consagrados[15]. Los capítulos 5 y 6 desarrollan el culto a la Eucaristía fuera de la santa Misa y su reserva.

"Cap. 5. El culto y veneración que se ha de mostrar por este Santísimo Sacramento.

…todos los fieles de Cristo en su veneración a este Santísimo Sacramento deben tributarle aquel culto de latría que se debe al verdadero Dios [can. 6]. Porque no es razón para que se le deba adorar menos, el hecho de que fue por Cristo Señor instituido para ser tomado como alimento [cf. Mt.26. 26-29]. Porque aquel mismo Dios creemos que está en él presente…

Declara además el santo Concilio que muy piadosa y religiosamente fue introducida en la Iglesia de Dios la costumbre que todos los años, determinado día festivo, se celebre este excelso y venerable sacramento con singular veneración y solemnidad, y reverente y honoríficamente sea llevado en procesión por las calles y lugares públicos.

Justísima cosa es, en efecto, que haya estatuidos algunos días sagrados en que todos los cristianos, por singular y extraordinaria muestra, atestigüen su gratitud y recuerdo por tan inefable y verdaderamente divino beneficio, por el que que se hace nuevamente presente la victoria y triunfo de su muerte. Y así ciertamente convino que la verdad victoriosa celebrará su triunfo sobre la mentira y la herejía, a fin de que sus enemigos, puestos a la vista de tanto esplendor y entre tanta alegría de la Iglesia universal, o se consuman debilitados y quebrantados, o cubiertos de vergüenza y confundidos se arrepientan un día"[16].

---

[13] DEZINGER, H. y HÜNERMANN, P. *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion Symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Barcelona, Herder, 2ª edición corregida, 2000, p. 509.

[14] *Ibídem*, pp. 511-512.

[15] BENNASAR, B. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 2004, pp. 165-166. *"La pastoral pretendía de esta manera constituirse en la réplica a la Reforma protestante. Siguiendo el sendero del Concilio de Trento, afirmaba la realidad y la filiación divina de los siete sacramentos y predicaba su utilización; insistía sobre la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo en la Eucaristía y celebraba con la mayor de las solemnidades la festividad de Corpus Christi, glorificación de la hostia consagrada, mera apariencia del precioso cuerpo y de la preciosa sangre…"*, en la página 229 afirma: *"… el Concilio de Trento reafirmaba la veracidad de los dogmas católicos, la legitimidad y la necesidad del culto a los santos, glorificaba los sacramentos y la presencia real de Cristo en la Eucaristía…"*

[16] *Ibíd.*, p. 512.

Trento no sólo adopta una política clarificadora, sino que, como se observa en este último párrafo, hace de la Eucaristía y de su culto la visualización de la Iglesia Triunfante y Militante contra la falsedad y la herejía de las iglesias reformadas[17] y de la festividad del Corpus Christi su estandarte de gloria[18].

Los cánones tampoco tienen desperdicio, en ellos se afianza, aún más, el sentido eucarístico expuesto anteriormente:

> *"Can.1. Si alguno negare que en el Santísimo Sacramento de la Eucaristía se contiene verdadera, real y sustancialmente el Cuerpo y la Sangre, juntamente con el alma y la divinidad, de Nuestro Señor Jesucristo y , por ende, Cristo entero; sino que dijere que sólo está en él como señal y figura o por su eficacia: sea anatema.*
> *Can. 6. Si alguno dijere que en el Santísimo Sacramento de la Eucaristía no se debe adorar con culto de latría, aun externo, a Cristo, Hijo de Dios unigénito, y que por tanto no se le debe venerar con peculiar celebración de fiesta ni llevándosele solemnemente en procesión, según laudable y universal rito y costumbre de la santa Iglesia, o que no debe ser públicamente expuesto para ser adorado, y que sus adoradores son idólatras: sea anatema"*[19].

---

[17] JUNGMANN, J. A. *Herencia litúrgica y actualidad pastoral*. San Sebastián, Ediciones Dinor, 1961, p. 110-121. Jungmann afirma que el Santísimo Sacramento y el culto a la Madre de Dios fueron, en la piedad del Barroco, los dos focos eminentes en torno a los que giraba el culto popular. Para el profesor VIZUETE MENDOZA, J. C. *Teología…,* op.cit., p. 40, el Concilio de Trento consagraría el cambio de la evolución de la fiesta y culto al Santísimo Sacramento. La iglesia tridentina en su afán de marcar límites con los reformadores haría de la fiesta del Corpus Christi una fiesta en la que el pueblo ya no trata de "ver a Dios" sino de compartir su victoria p. 40. A este respecto es muy útil el artículo de MARTÍNEZ GIL, F. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. "Estabilidad y conflicto en la fiesta del Corpus Christi", en: FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. y MARTÍNEZ GIL, F. (coord.). *La fiesta…,* op. cit., pp. 43-65. Concluye que *"la fiesta del Corpus Christi afirmaba como tales a los vecinos de una comunidad y les hacía sentirse partícipes de una misma fe y una misma Iglesia, en continua defensa contra el peligro exterior e interior representado por el otro"*, pero será sobre todo en los epígrafes *2. El conflicto en la fiesta del Corpus Christi* y *3.Contra herejes y judíos*, donde quede explícito el objetivo de la festividad: combatir y convencer.

[18] ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C. *"La fiesta religiosa barroca y la ciudad mental"*, en: SÁNCHEZ RAMOS, V. y RUÍZ FERNÁNDEZ, J. *Actas de las Iª Jornadas de Religiosidad Popular: Almería, 1996*. Almería, Instituto de Estudios Almeriense, 1997, pp. 13-28. Refiriéndose a unos *Discursos festivos* escritos por Reyes Messía de la Cerda (1594) para festejar la fiesta del Sacramento, el prof. Álvarez Santaló afirma: *"… nuestro experto cronista sabe bien o siente bien, que esa procesión no era un pequeño ritual litúrgico banalizado por la costumbre, la frecuencia, o la familiaridad sino un desafío y empeño en el que, entre otras cosas más profundas, entiende que va el honor y la imagen de la ciudad entera, más la mitad de la teología contrarreformista y otros arcanos sicológicos de difícil evaluación…". Sobre la fiesta religiosa barroca nos advierte: "La fiesta barroca urbana es ante todo y sobre todo un programa iconográfico que puede reproducir "en vivo" un modelo previo pensado y construido plásticamente como pensado (…) con capacidad para producir un impacto emocional al encontrar "viviendo" un modelo pensado".*

[19] DEZINGER, H. y HÜNERMANN, P. *El Magisterio…,* op. cit., pp. 515-516.

La 22ª sesión se centrará en la doctrina sobre el sacrificio de la Misa, en dicha sesión se define la Misa como representación y memorial, por tanto, cada Eucaristía actualiza, en el tiempo presente, el sacrificio histórico de Cristo en la Cruz:

> *"Can. 3. Si alguno dijere que el sacrificio de la Misa sólo es de alabanza y de acción de gracias, o mera conmemoración del sacrificio cumplido en la Cruz, pero no propiciatorio: o que sólo aprovecha al que lo recibe; y que no debe ser ofrecido por los vivos y los difuntos, por los pecados, penas, satisfacciones y otras necesidades: sea anatema"*[20].

Una vez visto este contexto, podemos dar unas muy breves pinceladas sobre el origen de la festividad del Corpus Christi. El origen hay que buscarlo en 1209, en una visión privada de la religiosa agustina santa Juliana de Mont Cornillón , la cual tuvo una extraña visión tras la que Jesús le manifestó que era su voluntad que fuese festejada de una manera especial la institución de su Santísimo Sacramento y le encargó anunciar su mensaje y promover esta fiesta. Después de veinte años comunicó su visión al arcediano de Lieja, Jacobo Pantaleón, futuro papa Urbano IV. El obispo de Lieja decretó en 1246 la celebración anual de dicha fiesta en su diócesis, pero debido a su fallecimiento, ese mismo año, no llegó a cumplirse. Fue el dominico y cardenal Hugo von St. Cher el que celebró por primera vez en Lieja la fiesta del Santísimo Sacramento.

Esta festividad de carácter local fue establecida para toda la Iglesia occidental con carácter anual el jueves siguiente a la octava de Pentecostés, por el papa Urbano IV, mediante la bula *Transiturus de hoc mundo*, de 11 de agosto de 1264; el mismo pontífice encargó a santo Tomás de Aquino la composición del Oficio, lo que hizo junto con la secuencia *Lauda Sión* y los himnos *Pange lingua*, *Sacris Solemniis* y *Verbum supernum*. En 1311, durante el Concilio de Vienne, el papa Clemente V mandó que se pusiera en práctica la bula del papa Urbano. Y en 1317, el papa Juan XXII publicó oficialmente la colección clementina de leyes, entre las cuales figuraba el decreto de la fiesta eucarística.

Al principio, la fiesta del Corpus Christi consistía en una Misa y Oficio propios. La devoción popular reclamó la salida del Santísimo de los templos a las calles y se organizaron las primeras procesiones en Colonia (1279), Wurzburgo, Augusta,

[20] *Ibídem,* p. 544.

París, Roma… propagándose rápidamente por todo el orbe cristiano. El primer papa que habla de la procesión es Martín V, en su bula *Inneffabile Sacramentum*, de 26 de mayo de 1429, en la que la da como establecida y concede indulgencias.

En España, parece ser que se celebró por primera vez en los primeros años del siglo XIV. En 1396 aparece citada en el Sínodo diocesano de Salamanca[21].

La Universidad de Salamanca celebra, por primera vez, en su recinto la fiesta del Corpus en 1572, no sin antes haber llegado a un acuerdo con el Cabildo catedralicio y el Concejo. La celebración es solemne, el Ayuntamiento desembolsa cuarenta mil maravedís para la fiesta y la Academia entolda la puerta principal y el recinto por donde ha de trascurrir la procesión, hace un altar y se le encarga, con gran éxito, a Francisco Sánchez de las Brozas que escriba el Auto Sacramental que representarán los colegiales del Trilingüe. En 1574 el maestro Vanegas fue el encargado de escribir la representación. Por esto y por hacer los carteles de la fiesta le dieron veinticuatro ducados. Los maestros, según el rector, deben asistir "con insignias y con sus hábitos doctorales y magistrales" según la facultad a la que perteneciesen.

En abril de 1575 surge la oportunidad de comprar una tapicería para las repeticiones y la fiesta del Corpus Christi. Era *"rica y en muy buen precio que eran ciertos paños de terciopelo carmesí y damasco de labores con sus franjas de oro y rapazejole"*. Se había mandado colgar en el claustro para que la vieran. Opinan que se compre pues les hace acomodo para *"la mayor de las fiestas del día de Corpus Christi que la Universidad haze"*[22].

Los Estatutos de la Universidad, recopilados en 1625, señalan que en el mes de junio: *"Haze la Vniversidad fiesta al Santísimo Sacramento el día que el retor y primicerio les pareze, por el señor don Sancho de Ávila, obispo de Plasencia. No está dotada, oficianla los religiosos de santo Domingo."*[23]

---

[21] RIVERA DE LAS HERAS, J. A. "El esplendor…", op.cit., p. 27. *"Entre las festividades que la Yglesia çelebra por todo el anno, mucho es de aver en gran reverençia la fiesta del Cuerpo e la Sangre de nuestro Sennor Jesuchristo…".*

[22] SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, D. "Capilla universitaria: celebraciones y ambiente religioso", en RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L. E. (Coord.). *Historia de la Universidad de Salamanca*, II. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004, pp. 923-925.

[23] RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L. E. (ed.). *Estatutos hechos por la Universidad de Salamanca 1625*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1990, p. 409. RODRIGUES, M. A. "A vida religiosa na Universidade de Coimbra", *Revista de História das Ideias*, 15 (1993), pp. 147-160. La Universidad de Coimbra también celebra con Misa y Vísperas solemnes la festividad del Corpus Christi.

No obstante, esta información es muy lacónica y no nos aporta la escenografía en la que se desenvuelve una fiesta, tan dada al espectáculo. Sabemos que la Universidad pone todo su énfasis en ella por fuentes secundarias que nos trasmiten la existencia de ornamentos, los mejores, reservados para la festividad del Corpus, se recoge la orden de comprar tela vistosa para hacer unos frontalillos que embellezcan los bufetes que se colocan en la celebración del Corpus Christi, en el altar en el que estará expuesto el Santísimo Sacramento. También aparecen en los inventarios ropas talares reservadas para esta celebración.

Nos imaginamos que a partir de la donación de la custodia de cristal a la Universidad, por parte del obispo D. Sancho Dávila, se utilizase ésta misma para la veneración de la Eucaristía.

A pesar de todo, sí podemos aventurar que el festejo comenzaría con Vísperas y Misa solemne en la Capilla de san Jerónimo, a la que acudirían en pleno la corporación universitaria con trajes académicos e insignias. Posteriormente, comenzaría el cortejo procesional. Todo el trayecto se encontraría ricamente engalanado por colgaduras de damasco. La misma Universidad se mostraría remozada con las colgaduras, como ocurrió en la festividad de 1610[24]. Los adornos florales y altares[25] formarían parte de todo el diseño decorativo, como nos da puntual noticia el claustro de diputados de 23 de junio de 1620. El dosel, del que tantas menciones tenemos, sería una pieza codiciada en todo el entramado ornamental, ya que aparece prestado a la iglesia de san Isidro y al convento de san Esteban[26], y eso, a pesar de las restricciones y de los impedimentos para que se dejen los ornamentos y bienes a otras instituciones.

Las tapicerías serían piezas que destacarían para festejar con júbilo el paseo triunfal del Señor y de la corporación que lo acompaña. La misma circunstancia que acaece con el dosel protagonizan las tapicerías. La Universidad accede a prestarlas para que otras iglesias puedan festejar con gran dignidad y magnificencia la festividad del Santísimo[27]. Las ventanas que dan a la plaza, y que ocuparan los

[24] AUS, 892, *Libro de comisiones de la Universidad de Salamanca. 1585-1616*, fol. 122r.
[25] AUS, 893, *Libro de comisiones de la Universidad de Salamanca. 1617-1643*, fol. 17-17 v. Nos indica que se harán altares en la Capilla.
[26] *Ibídem.* fol. 98-98v. y fol. 105 v.
[27] AUS, 892, *op.cit.*, fol. 91r., "Diputados 2 de mayo de 1606 años. / Maestro de san Esteban - al maestro de san Esteban para la fiesta de la Otaba del Corpus, se le preste doseles y tapizerías".

señores doctores a la hora de los toros, se encontrarían adornadas con damascos[28]. Mientras la procesión trascurre, el relojero no pararía de tocar el reloj, por lo que recibe un emolumento de seis reales[29]. El desembolso de la Academia para este festejo ascendería a diez mil maravedís[30].

No debemos dejar pasar por alto el gasto y el consumo de cera, cuyo precio sabemos estaba fijado para ese año de 1625, entre la Universidad y el cerero, a cinco reales y cuartillo la cera blanca y la amarilla a cuatro reales y cuartillo, perdiendo la Universidad en cada libra que se devuelva medio real en la cera amarilla y blanca. También conocemos el total de cera que consume la Academia:

> *"Más llebó el padre maestro, fray Antonio de Ledesma para la fiesta del Santísimo Sacramento quatro blandones blanco/s/ y treinta de las ocho bujías blancas, que todo pesó sesenta y seis libras y un quarterón, con dos velas de a libra para los çiriales. Y por verdad lo firmé en Salamanca, en diez y siete de junio de 1625.*
> *Fray Antonio de Ledesma, primicerio"*[31].

La fiesta del Corpus Christi se prolonga con la representación de autos sacramentales[32] y corridas de toros[33], como queda sobradamente compilado en las fuentes consultadas. La declamación de versos piadosos para los concursos en honor

[28] *Ibídem,* fol. 122r.
[29] AUS, 836, *Claustros de primicerio. 1607-1854*, 22 de mayo de 1636: "Relogero 6 reales- Otrosí, el dicho señor primicerio mandó se le dé al relogero para tocar el relox a la procesión del Corpus, seis reales. Firma Çamora, secretario".
[30] AUS, 1517, *Cuentas generales de la Universidad. Recibos. 1577-1771*, fol. 296r. *"Recibí del señor Antonio de Medina, mayordomo d/e/ esta Uniuersidad de Salamanca, diez mill maravedís para los gastos del adorno que se aze en Esquelas Mayores, para la prozisión del día del Santísimo Sacramento, d/e/ este presente año. Y lo firmé en fecha, a treze de junio, de mill y seiszientos y quinze años. / fray Bartholomé Sánchez, primicerio."*; AUS 1527 *Cuentas generales de la Universidad. Recibos. 1577-1771*, fol. 32r. *"Reçibí del señor Luis de Uillaçán, mayordomo de la Uniuersidad, diez mill maravedís, para los gastos del día del Corpus. Y lo firmé, en 26 de mayo, de 1625. / fray Antonio de Ledesma primicerio." //*; *Ibid.*, fol. 34r. Añade un plus de seiscientos reales a la suma anterior: *"Reçibí del señor Luis de Uillaçán, mayordomo de la Uniuersidad, seisçientos reales para la fiesta del Santísimo Sacramento que la Uniuersidad çelebra en la Capilla de san Gerónimo. Y lo firmé en diez y siete de junio, de mill y /quinientos/ seisçientos y ueinte y cinco años, recibí ueinte ducados en plata. Fray Antonio de Ledesma, primicerio"*.
[31] *Ibídem.*, fol. 352v.
[32] BENNASSAR, B. *La España…,* op. cit., pp. 274-283. Tiene un epígrafe breve, pero interesante, dedicado a los autos religiosos y las comedias como agentes de relación cultural. SANZ AYÁN, C. "Fiestas…", op. cit., pp. 195-215.
[33] ROMERO DE SOLÍS, P. "El Corpus y los toros dos fiestas bajo el signo de la muerte sacrificial", en: FERNÁNDEZ JUÁREZ, G y MARTÍNEZ GIL, F. (coord.). *La fiesta…,* op. cit., pp. 253-261. RODRÍGUEZ CRUZ, A. M. *Historia de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, Fundación Ramón Areces, 1990, p. 161. Sabemos que los toros eran una de las mayores aficiones de los universitarios.

del Santísimo Sacramento será uno de los alicientes con el que contarán los jóvenes universitarios en sus horas de ocio[34].

Así pues, sabemos, que en el patio del Hospital del Estudio, junto a la Capilla, se arma un tablado de dos gradas, donde se ponen bancos con espaldar, para que la corporación universitaria pueda ver el Auto Sacramental que allí se representaría. Hay constancia que el tablado, en 1636, ocupa una longitud de cuarenta y cuatro pies de largo y fue encargado a un carpintero de nombre Sebastián Sánchez. La madera la pone la Universidad y el clavazón el carpintero:

> *"Tablados para el día del Corpus- Día de Corpus Christi, veinte y dos de mayo de seiscientos y treinta y seis años, el señor doctor Francisco Arias de Mesa, primicerio, hiço concierto con Sebastián Sánchez, carpintero, que hará en cada un año, el tablado en el patio del Hospital del Estudio para ver la Universidad los autos del día de Corpus Cristi, de quarenta y quatro pies de largo, dándole tan solamente la madera que fuere menester, porque la clabazón la a de poner el sobredicho: por precio de sesenta y seis reales y otros seis reales para un almuerzo.*
> *Ante mí, Antonio Alonso de Çamora, secretario"*[35].

Reunido el claustro de primicerio, el 23 de mayo de 1633, en la cuadra alta de Escuelas Mayores, acuerdan no invitar a nadie a los tablados para ver los Autos, advirtiendo al maestro de ceremonias, que ha de tener especial cuidado de que no suba a ver los Autos persona ajena al gremio Universitario, lo que nos trasluce un fuerte espíritu corporativo y segregador frente al resto de ciudadanos, asumiendo la Universidad como pretexto para reafirmar su posición social, la celebración de dicha festividad litúrgica.

> *"Tablados para ver los Autos en las fiestas de Corpus, si se a de combidar.- E luego el padre maestro fray Angel Manrrique, dixo que la Universidad tiene acordado en el de diputados, de diez y ocho de este mes, que para ver los autos el día del Corpus se haga un tablado xunto a la capilla del Hospital del Estudio, para que la Universidad los bea y de dos gradas, donde se pongan unos bancos despaldar, donde la Universidad asista; que detrás (de los) bancos donde estén los ministros y otras personas grabes, y como poneros de maestros (?) y que haviendo estar la Universidad en forma quiere hacer porque a la saçón suelen acudir algunas personas, ver si sean de admitir al cuerpo de la Universidad, u si se a de combidar algunas personas, y aviéndose tratado y conferido la dicha.*

[34] RODRIGUEZ CRUZ, A. M. *Historia…*, op. cit., p. 160.
[35] AUS, 836, op. cit.

No se combida a nadie- Universidad vino y acordó, de mandar, como mandó, que no se combide a persona alguna, para ver los dichos actos, en los dichos tablados y el maestro de zeremonias tenga particular cuidado, no suba a berlos, persona que no sea del gremio de la Universidad"[36].

Al finalizar la representación, el primicerio gratifica a los comediantes con un refresco que no se especifica y que quedaría a su libre albedrío[37].

Muy ligada a la festividad del Corpus Christi, se encuentra la celebración de la Octava del Corpus Christi[38], que en la Universidad salmantina se celebra por primera vez en 1618, por munificencia del señor obispo D. Sancho Dávila, que para la ocasión hace entrega a la Universidad de una custodia de cristal que aún hoy podemos disfrutar. Las fuentes nos dejan entrever que el interés por celebrar la fiesta de la Octava del Corpus proviene del deseo personal dicho benefactor.

La primera vez que se organiza la celebración surgen dudas sobre la misma, se debaten distintos aspectos en el claustro de primicerio que tendrá lugar la mañana del miércoles 12 de junio de 1618, dentro del claustro alto de Escuelas Mayores, a las cuatro de la tarde. La polémica gira en torno a lo siguiente: si había que solucionar los pleitos que ocasionaba la celebración con la Catedral. Se cree conveniente enviar una embajada al Cabildo catedralicio para comunicarles lo que acuerde la Universidad. Algunos de los presentes creen que es un tema que ha de tratar el claustro pleno; hay un debate sobre si hay que exponer o no el Santísimo y, si es así, si se han de celebrar Vísperas y Misa según la costumbre, ya que no podrán contar con la música, que suponemos solía facilitar la Capilla de música de la Catedral. También se discute si es el día idóneo para celebrarla o debe trasladarse a otro día y si se ha de invitar al Cabildo de la Catedral y al Obispo. Después de verterse distintas opiniones, el señor primicerio, a la sazón, Juan de Santiago, propone votar en secreto sobre si tratar sobre dicha festividad es de este claustro de primicerio o del claustro pleno, ganando la facción que pretendía que la decisión se llevase en ese mismo claustro:

"Propone el señor primicerio- E luego el dicho señor primicerio propuso se vote secreto sobre si el tratar del dicho negocio es d/e/ este claustro o del claustro pleno.

---

[36] *Ibídem,* fol. 91v. y 92v.
[37] AUS, 893, op. cit., fol. 98v.
[38] Aún hoy la Junta de Capilla de la Universidad sigue organizando dicha efeméride con gran solemnidad y recogimiento.

Sobre si se tratare en este claustro - Vino al claustro el señor doctor Ruiz e luego para votar sobre lo falso dicho se mandaron dar y se dieron agallas blancos y negros, declarándose como se declaró que el agallo blanco en la bolsa blanca significa se ha de tratar en este claustro, y el agallo negro en la misma bolsa blanca significa se ha de tratar en claustro pleno. Y habiendo votado descubiertos los agallos de la bolsa blanca, constó y pareció haber diez y siete agallos blancos y cinco negros, conforme a lo qual, el acuerdo de la Unibersidad fue que se tratase de lo sobre dicho en este claustro"[39].

Posteriormente, el señor primicerio propuso que se votase, si para hacer la fiesta sería positivo que se expusiese el Santísimo Sacramento desde la Octava hasta que finalizase la Misa, o si, por lo contrario, se diría la Misa en la forma acostumbrada, sin que se exponga al Señor. La Universidad acuerda validar la opción de hacer la celebración, por esta vez, descubriendo al Santísimo a la hora de las ocho de la mañana, del día de la Octava, quedando expuesto para la adoración hasta que se acabe la Misa, momento en el que el sacerdote lo ha de volver a reservar con gran pompa y solemnidad[40].

El claustro finaliza debatiendo sobre a quién deben ir destinadas las propinas que se reparten ese día:

"Y habiendo tratado sobre lo susodicho y buelto a este claustro el señor doctor Antonio Pichardo, la dicha Universidad vino y acordó que demás de las personas, con quien está mandado se repartan propinas en las dichas fiestas de Capilla, ansí mismo, se les den al mayordomo de la Universidad, alguacil del Estudio y Francisco Garçía, el mozo llamador de claustros. D/e/ este acuerdo /…/ la Universidad eçepto el doctor Marcos Díez, que dixó biene en que se le dé al dicho Francisco Garçía, por ser pobre y acudir con diligencia a lo que se le manda y no biene en que se les dé al alguaçil ni al mayordomo"[41].

CONCLUSIÓN

Todo lo reseñado hasta ahora puede declararse como el culto público y solemne que la Universidad rinde al misterio de la Eucaristía, pero no todo queda en

[39] AUS, 836, op. cit., fol. 35v. y *ss*.

[40] JUNTA DE CAPILLA (ed.). *Oficios de…*, op. cit., p .9. Se afirma: *"El más importante de los sermones que se pronunciaba era el de la fiesta sacramental, que celebraba con gran pompa la Universidad el domingo infraoctava de Corpus Christi y que aún persiste."*

[41] AUS, 836, op. cit., fol. 35v. y ss.

grandes manifestaciones, los pequeños detalles nos reafirman el cuidado que pone la Universidad en lo relativo a la devoción eucarística.

Sintomático es la preocupación tomada con toda la indumentaria relativa a las celebraciones del Corpus, pero también las informaciones indirectas que se nos proporcionan al asegurar que antes de realizar las visitas a la Capilla y comprobar el estado de ornamentos, edificio, ropas, los visitadores y acompañantes hacen un rato de oración ante el Señor:

> *"En la ciudad de Salamanca, domingo, a veinte y cinco días, del mes de septiembre de mill y seiscientos y deciséis a/ñ/os, estando dentro de la sacristía de la Capilla de señor san Gerónimo, de las Escuelas Mayores, de la dicha Universidad, visitaron la dicha Capilla y ante todas cosas, se visitó el Santíssimo Sacramento, qu/e/ está en el altar de la dicha Capilla, en una custodia dorada y dentro d/e/ ella el Sanctíssimo Sacramento, en una caxa de plata, con su ara y corporales y pareció estar con la decencia necesaria, y la visita se hiço en presencia de los dichos se/ñ/ores, por el maestro fray Bartolomé Sánchez, visitador de la dicha Capilla y se volbió a poner el Sanctíssimo Sacramento en su lugar, tocando para el dicho efecto las campanillas"*[42].

O el hecho que en esta misma visita se ordene hacer lámparas buenas para el alumbrado del Santísimo.

Todo, lo anteriormente descrito, nos parece que está visibilizando el arraigo de una sensibilidad eucarística favorecida por las disposiciones tridentinas y un contexto social de exaltación de lo "católico".

[42] AUS, 2908, *Libro de Visitas e Inventarios de la Capilla de san Jerónimo.* En la visita que realiza Juan Roco de Campofrío el 24 de septiembre 1610 se menciona que antes de proseguir a revisar los ornamentos de la Capilla se hace oración.

LA LITERATURA ESPIRITUAL EN EL BARROCO ESPAÑOL

Yasmina Suboh Jarabo

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: El objetivo de mi artículo es exponer la investigación que estoy llevando a cabo en mi tesis doctoral dedicada a la continuidad de la literatura espiritual en el siglo XVII español y su relación con la Inquisición. Este campo cultural tuvo bastante aceptación e importancia en la España Barroca, como he podido comprobar al estudiar un gran número de cartas procedentes de conventos y colegios, fechadas en 1747, y en los listados de sus bibliotecas, en los que destacaron las obras pertenecientes a la literatura espiritual del siglo XVII. Mi intención es mostrar que este ámbito cultural aportó reconocidos autores y obras, y siguió ejerciendo una considerable influencia en la sociedad de este tiempo, a pesar de los controles inquisitoriales, propagando el mensaje de unión santificadora con Dios a todos los fieles, iniciado en el siglo XVI.

PALABRAS CLAVE: Literatura espiritual, lengua romance, Inquisición, camino de perfección, doctrina católica, Barroco.

ABSTRACT: The objetive of my article is to present the research that I am doing in my PhD dedicated to the continuity of the spiritual literature in the seventeenth century Spanish and its relationship with Inquisition. This cultural field had acceptance and importance in the Barroque Spanish, as I have seen when studying letters from convents and schools of 1747, and in the listings of their libraries, in which stand out the books of spiritual literature of the seventeenth century. My intention is to show that this cultural field contributed renowned authors and Works and continued to exercise considerable influence on society of this time, despite the inquisitorial controls, and continued spreading the message of union with God to all the believers, initiated in the sixteenth century.

KEYWORDS: Spiritual literature, Romance language, Inquisition, way of perfection, Catholic doctrine, Barroque.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de mi artículo es exponer la investigación que estoy llevando a cabo en mi tesis doctoral titulada, *Inquisición, censura y literatura espiritual en la España Moderna*, donde realizo un estudio de la continuidad y presencia de la literatura espiritual en el siglo XVII español, y su relación con la Inquisición.

Mi intención es mostrar la importancia que seguía teniendo la literatura espiritual en la mentalidad y la sociedad de la España Barroca, transmitiendo y acercando a todos los fieles, ya fuera clérigos o laicos, la vida espiritual, intimista, de unión directa con Dios y el camino de perfección que les conduciría a la unión santificadora con la divinidad, tras purificar sus almas con la oración mental, la meditación, las virtudes, penitencias, y llevando una correcta vida cristiana, dedicada a Dios y al prójimo.

La literatura espiritual ha existido desde los inicios del Cristianismo, pero fue a finales del siglo XV cuando tuvo una mayor repercusión, debido a las circunstancias que se estaban viviendo dentro de la Iglesia por: la actitud corrupta de algunos clérigos, la reforma de la Iglesia, la expansión de corrientes heterodoxas y la ruptura de la Cristiandad. Todo ello llevó a una nueva literatura espiritual de carácter reformador, pero dentro de la ortodoxia católica, que reclamaba recuperar la Iglesia de los comienzos del Cristianismo, con una Iglesia: humilde, cercana, dedicada a los fieles y a la Fe. Fomentó también una espiritualidad intimista, de unión directa con Dios, sin intermediarios ni artificios, solamente el fiel y Dios, enseñando a los creyentes el camino de perfección que les conduciría a la unión con la divinidad.

La Inquisición siempre mantuvo un control y vigilancia sobre esta literatura, pues sus nuevos planteamientos, expuestos en lengua romance, suponían un peligro ante una posible expansión de la herejía, ya que todas las personas podían acceder a su lectura. El riesgo era, que estas enseñanzas pudieran ser mal interpretadas por personas menos doctas y provocar focos heréticos, aunque la gran mayoría de estas obras se mantuvieron dentro de la doctrina católica.

Esta literatura continuó en el siglo XVII español, manteniendo y acrecentando las enseñanzas del siglo XVI, con un gran interés y demanda social, que llevó a una enorme creación y producción de este tipo de libros. La Inquisición, en este tiempo,

siguió controlándola e incluso prohibiendo algunas obras, pues su doctrina continuó ejerciendo una gran influencia en la mentalidad de esta época, hecho que he podido comprobar en mis estudios y que a continuación expondré.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La literatura en el Barroco español fue uno de los ámbitos culturales que más floreció y que mayor reconocimiento ha tenido en la historia universal, debido a los grandes escritores y obras que aportó, de ahí el calificativo que se le ha dado de "el Siglo de Oro". Pero dentro de este ámbito, la literatura espiritual ha sido menos estudiada con respecto al resto, a pesar de la repercusión que siguió teniendo en esta época. El motivo de ello se debe, por un lado, la gran dedicación y propaganda que ha tenido la literatura espiritual del siglo XVI, con sus dos grandes autores, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, eclipsando a los destacados autores y obras del XVII. Este aspecto ya lo señaló Julio Caro Baroja:

> *"Los eruditos modernos en cuestiones de "Espiritualidad" coinciden con otros [...] en centrar su atención en el siglo XVI y desviarla del XVII. En líneas generales podemos decir que sabemos (o podemos saber) mucho más del primero que del segundo. Porque sobre el segundo ha caído el estigma de la decadencia. El caso es que de los libros místicos del XVII sabemos menos, como también sabemos menos de otros muchos que se despreciaron en bloque, como biografías y autobiografías de frailes, monjas, clérigos y seglares que se distinguieron por su piedad en ámbitos limitados, pero que, sin duda, ejercieron una gran sugestión sobre sus convecinos y aún pudo llegar su fama lejos del pueblo en que vivieron"*[1].

También lo indicó Menéndez Pelayo, quien remarcó cómo algunos autores espirituales habían sido olvidados con respecto a otros: *"Es preciso conocer de cerca a muchos autores que hoy sólo conocemos de nombre, y a otros de quienes ni el nombre vive, como no sea en las páginas de nuestro gran Diccionario biográfico"*[2].

---

[1] CARO BAROJA, J. *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Editorial AKAL, 1978, pp. 44-45.
[2] MENÉNDEZ PELAYO, M. *La mística española*. Madrid, Editorial Afrodísio Aguado, 1956, pp. 260-261. Posiblemente el diccionario biográfico al que se refiere el célebre historiador sea la obra de Nicolás Antonio, *Biblioteca Hispana Nueva*, creada en el siglo XVII y donde se recogen prácticamente a todos los autores españoles desde 1500 hasta 1700.

Por otro lado, la errónea idea de considerar que este campo cultural entró en decadencia en el siglo XVII español[3], tomando el relevo la espiritualidad extranjera[4], entre ellas la francesa con Francisco de Sales (muy influenciado por la doctrina de Santa Teresa)[5]. El motivo de ello, según algunos estudios, fue por los controles de la Inquisición, las consecuencias de la Contrarreforma y la expansión de corrientes heterodoxa, que llevó a que los autores tuvieran un cierto temor a escribir obras de este tipo en lengua romance, por las represalias de la Inquisición. Así lo expuso Helmut Hatzfeld, quien, centrándose especialmente en las obras místicas, dijo:

> *"[...] este concilio fomenta la espiritualidad católica en el sentido de los ascéticos y místicos españoles, hasta el extremo de "españolizar" la Iglesia postridentina; pero al mismo tiempo, levanta también barreras contra los peligros de una piedad subjetiva contraria al espíritu de la Iglesia. Esta última actitud contribuye naturalmente a desalentar a los escritores místicos en su producción literaria, al menos en lengua vernácula, de suerte que el misticismo clásico español no continúa ya en el siglo XVII"*[6].

Algunos investigadores han comentado también que las obras que se escribieron en este tiempo eran carentes de originalidad, sobre todo en lo que respecta a los aspectos místicos, y en muchos casos eran copias o recopilaciones del siglo anterior. De esta opinión era Guillermo Serés, que, basándose en los estudios de Cristóbal Cuevas, expuso:

> *"La muerte de San Juan de la Cruz marca el final del período creativo de la espiritualidad española, que a partir de entonces se diluye en una actividad recopiladora [...] perdiéndose el interés por la creación de nuevas obras en el campo específico de la asceticomística. Nuevas ediciones de las del período anterior vienen a suplir la carencia de espíritu creador de la época presente"*[7].

En concreto, no son muchos los estudios dedicados a la literatura espiritual en la España del siglo XVII, siendo en algunos casos meras reseñas tras un

---

[3] MARAVALL, J.A. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica.* Barcelona, Editorial Ariel, 1975, pp. 43-49.
[4] GROULT, P. *Literatura espiritual española. Edad Media y Renacimiento.* Madrid, Editorial Fundación Universitaria Española, 1980, pp.140-147.
[5] SESÉ, J. *Historia de la espiritualidad.* Pamplona, Editorial EUNSA, 2005, pp. 229-233.
[6] HATZFELD, H. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid, Editorial Gredos, 1968, p. 24.
[7] SERÉS, G. *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, pp. 203-205.

concienzudo análisis del siglo XVI. A pesar de ello, algunos historiadores sí han tomado un cierto interés por este campo cultural en la España Barroca y han reivindicado la necesidad de hacer más estudios sobre ella, como Menéndez Pelayo o Isaías Rodríguez. Fue en este tiempo, cuando verdaderamente se afianzó y extendió esta literatura, así como sus doctrinas, gracias al legado que dejaron los autores del siglo XVI[8], y el trabajo que hicieron los autores del Barroco, quienes sacaron estas enseñanzas de los círculos religiosos, así como, las dieron a conocer al pueblo, como indicó Emilio Orozco:

> *"La producción de libros de espiritualidad siguió siendo extraordinaria; ello hace suponer lo que fue la demanda y asimismo la influencia. Pensemos que incluso las obras de San Juan de la Cruz no se imprimieron hasta muy entrado el siglo XVII, y por otra parte, en cuanto a desarrollarse y vivirse su doctrina, [...] las obras de discípulos destacados como María de la Cruz y Cecilia del Nacimiento no se escriben hasta este mismo siglo XVII [...]. Precisamente ya en el siglo XVII es cuando más se difunde nuestra literatura mística y su doctrina dentro y aún fuera de España. [...] todo ello se difunde y se divulga [...] lo que en vida de los grandes místicos había estado reducido a sus propios círculos y grupos de religiosos y religiosas y de iniciados del mundo secular"*[9].

Algunos de estos historiadores, que sí se han interesado por la literatura espiritual en el siglo XVII español, han sido: Menéndez Pelayo, que en su obra *La mística española* hizo un listado mencionando algunos autores y obras de esta época[10]; Pedro Sainz Rodríguez, que comentó algunos autores espirituales de este tiempo, exponiendo su vida y fragmentos de algunas de sus obras más principales[11]; Isaías Rodríguez, que hizo un estudio sobre la influencia de la doctrina teresiana en autores espirituales españoles de los siglos XVII y XVIII[12]; Melquiades Andrés, que explicó parte de la evolución del pensamiento espiritual en España y América, estudiando algunos autores de este siglo[13]; el ya referido Emilio Orozco, que en sus

---

[8] Las obras de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz fueron impresas en el siglo XVII, hasta ese momento estuvieron circulando en manuscrito.

[9] OROZCO DÍAZ, E. *Estudio sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco II.* Granada, Editorial Universidad de Granada, 1994, pp.383-385.

[10] MENÉNDEZ PELAYO, M. *La mística...* op. cit., pp. 403-415.

[11] SAINZ RODRÍGUEZ, P. *Antología de la literatura espiritual española.* Tomo IV. Madrid, Editorial Universidad Pontificia de Salamanca. Fundación Universitaria Española, 1985.

[12] RODRÍGUEZ, I. *Santa Teresa de Jesús y la espiritualidad española. Presencia de Santa Teresa de Jesús en autores espirituales españoles de los siglos XVII y XVIII.* Madrid, Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Francisco Suárez, 1972.

[13] ANDRÉS, M. *Los recogidos, nueva visión de la mística española (1500-1700).* Madrid, Editorial Fundación Universitaria Española, Seminario Suárez, 1975; *Historia de la mística de la Edad de Oro*

estudios mencionó la influencia que ejerció la literatura espiritual en el arte religioso del Barroco español, especialmente en la imaginería; o Eulogio Pacho, que explicó cómo era la literatura espiritual del siglo XVII español[14].

Aun así, queda mucho que investigar dentro de este campo, pues son muchos los estudios que se siguen centrando en la literatura espiritual del siglo XVI y considerando al siglo XVII español como el tiempo de la decadencia de esta literatura. En cuanto a las investigaciones dedicadas al XVII, todas ellas se han ceñido más en las obras místicas o las cuestiones que tratan sobre ella, haciendo comparaciones con los planteamientos anteriores o viendo la influencia de los místicos del siglo anterior en estas obras, sin profundizar en las enseñanzas y el mensaje que transmitieron estos libros, que llevaron a su éxito y aceptación social. Así como, apenas se ha investigado otros géneros que también formaban parte de este ámbito cultural, como las obras de devoción o las hagiografías, cuyas enseñanzas fueron muy útiles para seguir comunicando la vida espiritual y el camino de perfección a todos los fieles, de manera sencilla, clara y cercana, pues la literatura espiritual era mucho más que los fenómenos extraordinarios de la mística.

LA PRESENCIA DE LA LITERATURA ESPIRITUAL EN LAS BIBLIOTECAS DE CONVENTOS, COLEGIOS Y MONASTERIOS

Uno de los datos que constata la continuidad e importancia que seguía teniendo la literatura espiritual en la España del siglo XVII, así como el interés que sobre ella siguió teniendo el Santo Oficio (con el fin de salvaguardar la doctrina católica), eran las bibliotecas, como he podido comprobar tras estudiar el legajo de Inquisición 3436, que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional.

El legajo consta de 89 cartas de las que 48 han aportado una considerable información sobre la literatura espiritual en el siglo XVII español. Estas cartas procedían de conventos, monasterios y colegios de toda España, fechadas en el año 1747, coincidiendo con el Índice de Libros Prohibidos del Inquisidor General

en España y América. Madrid, Editorial Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, pp. 375-438; *Los místicos de la Edad de Oro en España y América*. Madrid, Editorial Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

[14] PACHO, E. *El apogeo de la mística cristiana. Historia de la espiritualidad clásica española 1450-1650.* Burgos, Editorial Monte Carmelo, 2008, pp. 1229-1281.

Francisco Pérez de Prado, publicado ese mismo año, y fueron escritas por los abades, capellanes, priores, archiveros o bibliotecarios de los mismos. En ellas informaban a la Inquisición de la revisión que había realizado en sus bibliotecas, eliminando todas aquellas obras que habían sido prohibidas por el expurgatorio de 1707, los suplementos y edictos, cumpliendo con la disposición del Edicto del 13 de febrero de 1747, pues eran perjudiciales para la fe católica y podían dar interpretaciones erróneas a los lectores, cayendo éstos en la herejía, pero también porque muchos de esos libros faltaban a la moral u ofendían a la Iglesia y al Estado.

Un ejemplo de una de estas cartas, en donde se exponían los dictámenes de dicho Edicto, fue la del Convento de Santo Domingo, en Santiago de Compostela (dominicos), escrita por el prior del mismo, Fray Pedro Sevilla:

> *"En cumplimiento del Edicto de Vuestra Ilustrísima de trece de febrero deste presente año de mil siete cientos y quarenta y siete, publicado en este convento Nuestro Padre Santo Domingo de Santiago en diez y seis de marzo de dicho año; di orden al Padre Fray Juan López maestro de estudiantes y secretario de la comunidad, para que registrase todos los libros y papeles prohibidos por el Santo Tribunal que perteneciesen al convento, y hiciera el catálogo que Vuestras Ilustrísima manda en su edicto [...] Santo Domingo de Santiago, Junio 21 de 1747. Fray Pedro Sevilla, Prior".*

Más específica fue la carta del Convento de San Esteban de Salamanca (dominicos), escrita por Fray Alonso Rincón, el 1 de julio de 1747: "Señor, en cumplimiento del orden de Vuestra Señoría Ilustrísima mandé al Padre Maestro de estudiantes, que hiciere nómina de los libros prohibidos por el Santo Oficio, que constan por el expurgatorio de 1707, su suplemento, y otros edictos posteriores y se guardan en sitio seguros [...]".

El hecho de que estos documentos pertenezcan al siglo XVIII no es un impedimento para mi investigación, pues hay que tener en cuenta que los libros que alberga una biblioteca no son de un periodo concreto, sino de otros años e incluso siglos, por lo que no todas las obras que se mencionan en estas cartas son del XVIII. Es verdad que hay una considerable presencia de libros de este tiempo, pero también del XVII, que son en los que me he centrado. Además, este hecho señala otro aspecto, la pervivencia de la literatura espiritual en el siglo XVIII español, a pesar de los cambios culturales por la Ilustración, y que el Santo Oficio continuó

controlándola en esta época, debido a la influencia que seguía ejerciendo estas obras en la sociedad.

Como he mencionado antes, estas cartas informaban de las obras prohibidas que había en estas bibliotecas, las cuales eran guardadas en arcones, celdas, armarios o alacenas bajo llave, que sólo las tenían las personas principales de la congregación. Nadie podía acceder a ellos, salvo que tuvieran licencia de la Inquisición para leer este tipo de libros, por algún motivo de estudio o expurgo. De este modo se exponía en la epístola escrita por Fray Leandro Raimundez, del Monasterio de San Claudio de León (benedictinos), del 27 de mayo de 1747:

> *"Yndice de los libros condenados que ay en la librería de San Claudio de León [...]. Los quales quedan en una alacena o estante cerrado con su puerta echa de celosía i su llave que tiene el Padre Abbad de dicho Monasterio, la que no se da a persona alguna de qualquier estado o condición que sea, no teniendo licencia para leerlos de el Santo Tribunal de la Ynquisición".*

Sobre los libros prohibidos que se citan en estas cartas, por lo general estaban anotados en un listado adicional a la epístola, aunque en algunos casos el título de la obra era referido en el propio texto de la misma, pues no albergarían más. Este hecho lo he relacionado con el lugar donde se encontraría emplazado el convento y a la orden religiosa a la que pertenecería, pues podía influir en los fondos de la biblioteca, es decir, no tendría tantos libros selectos y variados un convento que se encontrara en una pequeña villa que en una ciudad universitaria o destacada, así como, no todas las órdenes religiosas dieron una especial dedicación al estudio y a la cultura.

Un ejemplo de ambos casos era, por un lado el Convento de San Pedro de Pastrana (carmelitas descalzos), en cuya carta, escrita por el presbítero Fray José de la Concepción, el 3 de mayo de 1747, comentó que en su archivo sólo se habían encontrado dos libros prohibidos de Juan de la Anunciación, *La inocencia vindicada* (Sevilla 1694), y el opúsculo de Amadeo Ximenio, de los que decía que no estaba seguro de si estaban absolutamente prohibidos, al carecer del expurgatorio, pero que lo sometía a disposición del Inquisidor:

> *"[...] Pongo en su consideración, como en este convento de Carmelitas Descalzos de San Pedro de Pastrana, sólo se hallan al presente en su Archivo, dos libros repetidos de la Inocencia Vindicada,*

> *y el Opúsculo de Amadeo Ximenia Lomarense, delos quales no estoi enteramente certificado, si están absolutamente prohibidos, por no hallarse enesta casa el expurgatorio. En todo casso los someto a las disposiciones de Vuestra Señoría Illustrísima para que disponga, y mande lo que debo hacer de estos [...]".*

Por otro, el Monasterio de San Martín de Madrid (benedictinos) y el Colegio de jesuitas de Salamanca[15]. En el caso del primero, la carta aportaba una extensa y detallada lista, realizada por Fray Martín Sarmiento, lector jubilado de teología, cronista general, archivero y bibliotecario del mismo, el 1 de mayo de 1747. En ella dejaba constancia del autor, el título, los tomos, el formato y en algunas ocasiones menciona la fecha de su publicación[16]. Respecto al segundo, el Colegio de jesuitas de Salamanca, su listado era un pequeño cuaderno que se asemejaba a un catálogo o Índice de libros prohibidos, ordenado de manera alfabética.

Como se puede apreciar, el lugar donde se emplazaba el edificio influía considerablemente en los fondos de la biblioteca, sobre todo en los que se encontraban en ciudades universitarias, pues tenían que proporcionar un gran número de ejemplares y de todas las temáticas, destacando principalmente las de contenido religioso, para cubrir las necesidades de sus lectores y alumnos. Un caso significativo era la biblioteca del ya mencionado Convento de San Esteban, que tenía dos bibliotecas, una común y otra secreta, donde se guardaban los libros prohibidos, como así se puede leer en su listado escrito por Fray Juan Godoy, maestro de estudiantes y bibliotecario del mismo, el 1 de julio de 1747:

> *"Fray Juan Godoy Maestro de estudiantes del convento de San Esteban, orden de Predicadores de la Ciudad de Salamanca, y como tal, Bibliotecario de la librería común de él y de la secreta de libros prohibidos. Certifico y juro in verbo sacerdotia, que en dicha librería secreta, ay los libros prohibidos por Santo Tribunal de España que son los siguientes [...]"*[17].

---

[15] Los listados de libros prohibidos de los colegios, son los que más información han aportado, debido a que se encontraban en ciudades universitarias y tenían que satisfacer las necesidades de los alumnos y profesores.

[16] Sobre la información de las obras que se recogen en estas cartas, salvo algunos listados extensos, como el del Monasterio de San Martín, por lo general no se anotaba el año y el lugar de publicación, pero sí la obra y el autor. Lo que sí se solía destacar, sobre todo en las listas más largas, era el formato del libro y los tomos.

[17] Este es el único caso que he encontrado, en estas cartas, donde las obras prohibidas tenían una biblioteca destinada para ellas, en cambio en las demás, como ya comenté, eran guardadas en celdas, armarios o arcones.

Las listas de estos conventos, colegios y monasterios son las que más información me han aportado en mi estudio sobre la literatura espiritual del Barroco español, por el gran número de obras que en ellos había.

Como dije anteriormente, no sólo fue el lugar donde se emplazaba el convento lo que influyó en sus fondos bibliotecarios, sino también la orden religiosa a la que pertenecía, pues dependiendo de ésta, podía tener una biblioteca más o menos extensa y variada.

Referente a la orden religiosa de estos conventos, colegios y monasterios, así como los listados bibliográficos que han aportado, pude comprobar que las dos órdenes en cuyos centros había ricas bibliotecas, donde no faltaban las obras de literatura espiritual, eran la orden dominica y jesuita, que precisamente fueron las que mayor dedicación dieron al estudio y la enseñanza.

En cuanto al tipo de obras que aparecieron en estas cartas, no todas eran de espiritualidad, sino que también había de otras temáticas (leyes, poesía, filosofía, historia), sobre todo en los conventos y colegios que se encontraban en ciudades universitarias, pero sí fueron las que más predominaron, junto a los libros de religiosidad y relacionados con la Iglesia.

Al comprobar la gran cantidad de obras de literatura espiritual que aparecen en estas cartas, y que a continuación citaré, señala que los libros de este ámbito literario no se encontraban en decadencia en la España del siglo XVII, sino que seguía habiendo un gran interés y demanda por este tipo de obras, tanto por parte de los clérigos como de los laicos (en este caso los alumnos pertenecientes a los colegios). Además se refleja también, cómo la Inquisición continuó controlando y prohibiendo estos libros, por temor a que se reavivaran focos o corrientes poco ortodoxas dentro de la sociedad, lo que indica que las obras espirituales seguían ejerciendo una gran influencia en este tiempo y que muchas personas las leían.

Respecto a las obras espirituales que aparecieron en estos listados, hay que decir que, la literatura espiritual no es un género concreto, sino un campo cultural más amplio en donde tienen cabida varios géneros literarios, no solamente los tratados de espiritualidad o las obras místicas, como se han centrado la mayor parte de las investigaciones. Como expuse anteriormente, dentro de la literatura espiritual había otros géneros que fueron fundamentales para trasmitir a todos los fieles, ya fueran clérigos o laicos, la doctrina católica, la vida espiritual intimista y el camino

de perfección, y que fueron las obras de devoción y las hagiografías. Debido a ello, he dividido los títulos que aparecieron en estos listados en estas tres categorías:

Tratados de espiritualidad: Corresponden a las obras que analizaron, desde un punto de vista formal, los fundamentos del camino de perfección, explicando todo el proceso, sus distintos grados, las vivencias que se tenía a lo largo del recorrido y la unión del alma con Dios, es decir, eran las obras que tenían un carácter mucho más místico. Algunos de estos libros fueron:

- *Vida espiritual y perfección christiana,* de Antonio Sobrino, Valencia 1612.
- *Mística teología y discreción de espíritu,* de Fernando Caldera, Madrid 1623, 1629, Valencia 1652[18].
- *Escarmiento de la alma y guía a la unión de Dios,* de Andrés Gerónimo Morales, Madrid 1657, 1665, 1670, 1677, Zaragoza 1665, 1670, 1712, Barcelona 1676, Puebla de los Ángeles 1736.

Obras de devoción: Exponían los recursos y medios para desarrollar la vida espiritual. Su tono no fue tan elevado como en los tratados espirituales, pero sí tuvieron un papel fundamental para iniciar a los fieles en la vida de perfección. Enseñaban los ejercicios de oración, meditación, las virtudes y especialmente la importancia del Sacramento de la Eucaristía y la imagen de Cristo, que fueron considerados como herramientas principales para que el creyente comenzara el camino de perfección y una vida espiritual. Algunas de estas obras fueron:

- *Tribunal de la conciencia con la disposición última para la Comunión,* de Hernando de Camargo, Madrid 1628.
- *Misterio de la Pasión y muerte de Cristo Nuestro Redentor y orden de rezar por ellos de mucha utilidad y provecho para todo fiel cristiano,* de Alberto Nodal, Salamanca 1644, Valladolid 1664.

[18] Como mencioné anteriormente, no en todos los listados constaba el año de publicación y el lugar, por lo que la información que aporto de cada obra, referente a sus publicaciones, la he tomado de los siguientes libros bibliográficos: PALAU Y DULCET, A. *Manual del librero hispano-americano bibliografía general española e hispano-americana.* Barcelona, Editorial Librería Palau, 1948-1977; SIMÓN DÍAZ, J. *Bibliografía de la literatura hispánica.* Madrid, Editorial Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, 1950-1993; y WILKINSON, A. *Iberian books*. Boston, Editorial Brill, 2010.

- *Exercicios devotos*, de Juan de Palafox, Valencia 1676, Barcelona 1698, 1729, Madrid, 1732, 1739.

Hagiografías: Estos libros, que tuvieron bastante éxito en el siglo XVII, enseñaban las vías y los pasos para recorrer el camino de perfección mediante el ejemplo de ciertas vidas espirituales. De estos libros destacaron:

- *Vida y obras maravillosas de la Beata Águeda de la Cruz,* Antonio de los Mártires, Madrid 1612, 1622, 1624.
- *Nueva maravilla de la gracia, descubierta en la vida de la venerable Madre Sor Juana de Jesús María*, Francisco de Ameyugo, Madrid 1673, 1674, 1677 Barcelona 1675, 1676.

Referente a los autores que aparecen en estas cartas, la gran mayoría eran clérigos, sobre todo regulares, y destacaron dos órdenes, la franciscana y la jesuita, de igual manera que en el siglo XVI. Estas órdenes, junto con la dominica, fueron las que mayor dedicación dieron al estudio y a la cultura como una herramienta para transmitir la doctrina católica a todos los fieles.

Sobre los dominicos, aunque en estas cartas no se menciona a muchos autores de esta orden, solamente a Antonio de Monroy con su *Apología sobre la autoridad de los S.S.P.P. Y Doctores de la Iglesia* (París 1627, Madrid 1627), fueron muchos los autores espirituales dominicos de este tiempo, como Juan Tomás de Rocaberti, con su obra *Teología Mística* (Barcelona 1669) o Lorenzo Martín Jordán y su libro *Teórica de las tres vías de la vida espiritual* (Segorbe 1633)[19].

En cuanto a la orden franciscana, en sus obras siguieron acentuando la vida de recogimiento, de oración mental y meditación, remarcando los aspectos amorosos y afectivos como medios para llegar a la unión con Dios. De esta orden destacaron: Antonio Sobrino, Francisco de Ameyugo, Mateo de la Natividad.

Respecto a la orden jesuita, su presencia dentro de la literatura espiritual del siglo XVII español se hizo más constante, posiblemente fruto de su labor evangelizadora y apostólica, como así asentó su fundador San Ignacio de Loyola, que junto a San Francisco de Borja, fueron los principales representantes de la

[19] RODRÍGUEZ, I. *Santa Teresa…*, op., cit., pp. 292-209, 253-257.

espiritualidad jesuita del siglo XVI, trabajo que continuaron muchos miembros de la orden en el siglo XVII. Algunos autores jesuitas fueron: Antonio Escobar y Mendoza, Francisco de Cubillas, Antonio Jaramillo.

También hubo autores de otras órdenes religiosas, como: Agustinos (Hernando de Camargo, Gabriel de Morales), benedictinos (Antonio Alvarado), orden de los clérigos menores regulares (Martín de Zeaorrote, Antonio Velázquez Pinto)…, y pertenecientes al clero secular, que aunque no fueron tan numerosos como los regulares, algunos de ellos sí fueron de gran resonancia en su época como Juan de Palafox, Miguel de Molinos o Francisco de Villalba.

He de señalar que este estudio se basa en estas 48 cartas inquisitoriales, por lo que no se puede tomar este dato como una conclusión absoluta, pero sí aportan una cierta idea de qué órdenes siguieron predominando en este ámbito cultura, transmitiendo estas enseñanzas.

Referente a la lengua en la que estaban escritas estas obras, era la romance, en este caso el español[20], dato a señalar teniendo en cuenta que algunos investigadores, como el ya mencionado Hatzfeld, han considerado como uno de los motivos de la decadencia de esta literatura, en la España del siglo XVII, la prohibición por parte de la Inquisición de publicar obras de contenido doctrinal en esta lengua, planteamiento que, como se está viendo, es difícil de sostener por la gran cantidad de obras que se hicieron.

A pesar de los controles y medidas inquisitoriales, los autores espirituales continuaron utilizando esta lengua, que era la que conocía toda la sociedad, a excepción del latín que sólo la sabían unos pocos. Su intención, al emplearla, era que todo tipo de personas pudieran acceder a estos libros, y de ese modo conocer de manera directa, sin intermediarios, la Palabra de Dios y sus enseñanzas, con el fin de que supieran obrar como buenos cristianos. De esto modo lo expuso el autor Antonio Sobrino en su obra: "[…] sale esta vida espiritual y perfeción christiana en el mismo romance, porque acá los de todos los estados puedan leerla, y en Flandes todos los Españoles, y los demás también quando algún siervo de Dios quisiesse convertir este libro en Francés o Flamenco"[21], o Jesús María la Serna, que dijo:

---

[20] De las obras que aparecen estas cartas, tanto de espiritualidad como de otras temáticas, las dos lenguas predominantes fueron el español y el latín, y en menor medida el italiano y el francés.

[21] SOBRINO, A. *Vida Espiritual y Perfección Christiana.* Valencia, Juan Crisóstomo Garriz, 1612, apartado dirigido al lector, sin número de página.

"[...] Pero veo por otra parte tan válido el espíritu entre los indoctos y gente humilde, y la gracia tan deseosa de mostrar en ellos sus maravillas (porque campea y resplandece más donde menos caudal halla) que no veo razón por qué privarlos de la doctrina espiritual que es su comida y sustento de día y de noche. Y así he querido resumir y acomodar este libro a su capacidad y lenguaje, dexando lo demás para traducirlo en latín, donde también saldrán unos márgenes copiosos de lugares de Escritura y santos"[22].

Otro dato a señalar es, que la Inquisición en la España Barroca, ya no vio como una prioridad el prohibir la utilización de la lengua romance en las obras espirituales, pues lo importante era revisar el contenido en sí del libro más que la lengua. Además, en este tiempo, y como señaló Eulogio Pacho, ya era muy difícil frenar la producción de obras en lengua romance, aunque todavía hubo muchos sectores que se opusieron a ella. Sobre esta cuestión es muy interesante el estudio de Ramón Hernández sobre una polémica que se produjo en la Universidad de Salamanca respecto a este tema[23] y la información que aporta el legajo de Inquisición 2962 y el libro 690 folio 164 v-r, del Archivo Histórico Nacional, sobre la lengua romance y los alumbrados de Sevilla.

CONTENIDO Y CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA ESPIRITUAL DEL BARROCO ESPAÑOL

Como he ido mencionado, esta literatura enseñaba la espiritualidad intimista de unión directa con Dios y un estilo de vida espiritual en el que el fiel, si cumplía sus deberes de buen cristiano no sólo conseguiría la salvación sino también la santificación uniendo su alma con Dios. Para llegar a esa unión, el creyente tenía que purificar su alma mediante: la oración mental, la meditación, las penitencias, las virtudes, reconociendo sus faltas, pidiendo perdón por ellas y comprometiéndose a no caer en la tentación, es decir, llevar una correcta vida cristiana. Todo ello se realizaba dentro del camino de perfección, que era la vía que conducía a la unión con Dios.

---

[22] JESÚS MARIA, P. *Cielo espiritual trino y uno.* Madrid, Julián de Paredes, 1672, apartado dirigido al lector, sin número de página.
[23] HERNÁNDEZ, R. "Polémica en la Universidad de Salamanca sobre los libros religiosos en romance" *Communio* nº9 (1976) pp. 23-45; "Texto sobre la polémica acerca de los libros religiosos en lenguas romances", *Communio* nº9 (1976) pp. 257-286.

En estas enseñanzas no faltaba la imagen de Cristo, como guía, maestro, mediador y modelo de vida a seguir, pues Él era la puerta que comunicaba al fiel con Dios. Se remarcó especialmente la Pasión de Cristo como un elemento emocional, recordando sus padecimientos y muerte en la cruz, y lo que significó este sacrificio de amor para la salvación de la Humanidad. La intención era que los fieles sintieran el dolor que había padecido Cristo, incitando sus alma y conmoviendo sus conciencias, para que replantearan sus vidas y decidieran llevar una buena vida cristiana, despojándose de todo lo mundano que les apartaba de la vida de perfección, así como, dando gracias a Dios por su gran gesto de amor por la Humanidad, entregando a su Hijo por la salvación del mundo. Como expuso Camargo:

> *"[…] tomó sobre sí todos nuestros males, para desterrarlos de nosotros […]. Por esso nos encomienda el Espíritu Santo que no nos olvidemos de la buena obra que nos hizo, quien quedó por nuestro fiador, porque obligó su vida por nosotros. Este conocimiento podemos mostrar en pensar y sentir muy de coraçón sus trabajos, muerte y pasión; ya que no tenemos en qué mostrarle lo mucho que le devemos, hagamos nuestro el sentimiento que él tiene por lo que padece"*[24].

En cuanto a las características de la literatura espiritual en la España del Barroco, fue más pedagógica, debido a la misión apostólica y evangelizadora de sus autores por trasmitir la vida espiritual y camino de perfección a toda la sociedad. En ella influyeron las doctrinas carmelitas, por las obras de Santa Teresa y San Juan, así como jesuitas, de estilo más ascético, que concordaba muy bien con las intenciones doctrinales de enseñar a los fieles la correcta vida cristiana que les conduciría a la unión con Dios. Como ya indiqué, se acentuó la imagen de Cristo y su Pasión, llegando a influir en el arte de este tiempo, con el fin de conmover e incitar a las almas a llevar una buena vida cristiana. Se fomentó los escritos sobre el Sacramento de la Eucaristía, especialmente en las obras de devoción, como un medio para iniciar a todos los fieles en el camino de perfección, debido a su cercanía y accesibilidad. Ello se refleja bastante bien en algunas obras como *Tribunal de la Conciencia* de Hernando de Camargo. Por último, las ya mencionadas hagiografías, que como ya

[24] CAMARGO, H. *Tribunal de la conciencia con la disposición última para la Comunión.* Madrid, Herederos de la viuda de Pedro Madrigal, 1628, pp.505-507.

expuse, tuvieron bastante aceptación, mostrando estas vidas como ejemplos de vida espiritual.

Por lo tanto, estamos ante una literatura espiritual mucho más abierta y cercana a la sociedad, cuyos autores, continuando la misión de los grandes maestros y santos del XVI, siguieron propagando a toda la sociedad la perfecta vida cristiana y la unión santificadora de todos los fieles con Dios, sin tener en cuenta su estado o condición. Como decían los espirituales desde el siglo XVI, la teología mística tenía un sentido universal, ya que todas las personas estaban llamadas a la santidad y si purificaban sus almas con la oración mental y la meditación podrían, llegar a Dios, sentirle, recibir su gracia y unirse a Él. No hacían distinciones, pues según el mensaje de la teología mística, todos los hombres eran considerados hijos de Dios y Él no hacía diferencias por edad, sexo, estado o condición, solamente se fijaba en sus actos y en su fe[25].

CONCLUSIÓN

En definitiva, y tras el estudio que he realizado del legajo de Inquisición 3436, se puede observar que la literatura espiritual en la España del siglo XVII no se encontraba en decadencia, sino que siguió teniendo una enorme importancia, reconocimiento social, demanda y producción, llegando a tener muchos de estos libros varias ediciones, incluso en el siglo XVIII. Sus autores tuvieron un gran prestigio y éxito, siendo admirados por la sociedad, como Antonio Sobrino o Hernando de Camargo, quien además formó parte del círculo de amigos de Lope de Vega, el cual le refirió en su obra *Laurel de Apolo* (Madrid 1630). Así como, el Santo Oficio siguió controlando o prohibiendo estas obras, lo que indica que esta literatura continuó ejerciendo una gran influencia en la mentalidad religiosa del Barroco. Además, la sociedad siguió demandando este tipo de obras, pues la religión formaba parte del día a día de las personas, sobre todo tras el reforzamiento que se hizo de la religión católica frente al protestantismo con el Concilio de Trento.

Por lo tanto, a pesar de los controles, medidas y prohibiciones, los autores espirituales del siglo XVII, haciendo frente a estos obstáculos, continuaron el legado

---

[25] PÉREZ GARCÍA, R. *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento.* Gijón, Editorial Trea, 2006, pp.73-76.

y la misión de los espirituales del XVI, de transmitir la perfecta vida cristiana y la unión de todos los fieles con Dios a toda la sociedad, ya fueran clérigo o laicos, llegando incluso a acrecentar estas enseñanzas con otro tipo de obras como las devocionales o hagiográficas. Se puede decir, que fue gracias a ellos como esta doctrina se mantuvo viva llegando incluso hasta nuestros días.

EDITA:

ASOCIACIÓN “HURTADO IZQUIERDO

COLABORA:

DELEGACIÓN DE CULTURA

AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA



ISBN: 978-84-671-8397-7

DEPÓSITO LEGAL: CO 279-2017